

DUE DATE SLIP**GOVT. COLLEGE, LIBRARY****KOTA (Raj.)**

Students can retain library books only for two weeks at the most.

BORROWER'S No.	DUE DATE	SIGNATURE

P. G. SECTION

दिशाओं का परिवेश





वाणी प्रकाशन

७६ एक, कमला नगर, दिल्ली-७

ପ୍ରତିଭା
ଶ୍ରୀ ଗୁରୁଦେବ

ପ୍ରତିଭା
ଶ୍ରୀ ଗୁରୁଦେବ

DISHAON KA PARIVESH
CRITICISM

EDITOR : DR. LAIT SHUKLA

Price : Rs. ८८ ००



वाणी प्रकाशन
१२/७१८०, मार्टिन-ला मार्ग,
कमलानगर, दिल्ली-७

©	डॉ० ललित शुक्ल
प्रकाशक	वाणी प्रकाशन, ७६ एक, कमला नगर, दिल्ली-७
मुद्रक	भार० के० प्रिंटर्स, कमला नगर, दिल्ली-७
संज्ञा	एस० के० सिन्हा
प्रथम संस्करण	अक्तूबर : १९६८
मूल्य	सोत्तह रुपये

गुरुवर
अद्वेय पं० कृष्णशंकर शुक्ल
को
प्रणतिपूर्वक



आभार

सर्वश्री दिवेकीराय : गाजीपुर, सन्देशीलाल श्रोत्रा : कलकत्ता,
राही मासूम रजा : बम्बई, शैलकुमारी : दिल्ली, सरद
जोशी : भोपाल, रामदरश मिश्र : दिल्ली, रणधीर सिनहा :
दिल्ली, भरविन्द पाण्डेय : बम्बई, विजयमोहन सिंह : भारा,
धनञ्जय वर्मा : नरसिंहपुर, बिश्वनाथ गौड : कानपुर,
जयशंकर त्रिपाठी : इलाहाबाद, गंगाप्रसाद विमल : दिल्ली,
सुरेन्द्र चौधरी : गया, रणवीर रांघ्रा : दिल्ली, गोविन्दलाल
छाबड़ा : दिल्ली, जीवन शुक्ल : कानपुर, दिलीप कुमार :
खरसिया (म० प्र०), कुमारी भुदेश तायल : भोपाल,
आदित्य प्रसाद त्रिपाठी : गोवा, शालिग्राम मिश्र : कानपुर,
सलिल गुप्त : कानपुर एवं शकरदेव अवतरे : दिल्ली, के प्रति ।

—सम्पादक

यह सम्पादन

अनेक व्यवधान और असंगतियों को भेजने के पश्चात् कुछ उपन्यासों पर विभिन्न समीक्षकों द्वारा लिखी हुई समीक्षाओं को एकत्र कर सका हूँ। हिन्दी के आलोचना-साहित्य में इस प्रकार के प्रयास नहीं हैं। जो एकाग्र पुस्तकें मिलती भी हैं उनमें पत्रकारिता के ध्वज पर लिखी गयी टिप्पणियाँ संकलित हैं। प्रस्तुत संग्रह की समीक्षाओं में आलोचकों ने अपनी आवश्यकतानुसार शब्द-सीमा बाँधी है। कुछ उपन्यासों की समीक्षा मैं चाह कर भी न दे सका, इस बात का मुझे खेद है। इस सूची में राहुल जी का 'सिंह सेनापति', भैरवप्रसाद गुप्त का 'सती मैया का चौरा' सन्ध्यालाल भोभा का 'सिन्धु सीमान्त', निराला का 'निरुपमा' राजेन्द्र यादव का 'उखड़े हुए लोग' तथा राही मासूम रजा का 'आधा गाँव' इत्यादि का नाम आता है। इन कृतियों से सम्बन्धित समीक्षकों की बीमारी, आलस्य, इगो और पालतू प्रियों के कारण ऐसा हुआ। भवसर मिला तो अविध्य में यह कमी पूरी कर्हेंगा। और भी कुछ उपन्यास ऐसे हैं जिनका मूल्यांकन होना आवश्यक है।

कृति की योजना में भाई रणधीर सिंह और कार्यान्वयन में श्री सतिल गुप्त का सहयोग फलप्रद रहा है। प्रकाशन के लिए श्री भीमसेन जी और बन्धुवर प्रेमचन्द्र भट्टे का आभारी हूँ।

समीक्षा के वैविध्य की प्रस्तुति कैसी बन पड़ी है? यह घताना मेरा काम नहीं है। पाठकों का यह उत्तरदायित्व मैं क्यों वहन करूँ।

ललित शुक्ल

डी-१३०, न्यू राजेन्द्र नगर,

नयी दिल्ली-५

रक्षाबन्धन

सं० २०२५ वि०

क्रम-सूची

उपन्यास के सम्बन्ध में	सम्पादकोप	१
प्रगति		
गाँव की आत्मा की खोज	दिवेकी राय	२५
रास्ते अपने-अपने	ललित शुक्ल	३६
मसीही दवाखाना बनाम भूखी पीढ़ी	सन्हैयालाल ओझा	४६
बेस्ताव किवाड़ों की कहानी	राही मासूम रजा	५६
मानवीय विवशता का अस्वाभाविक हस्ताक्षर	शैलकुमारी	७३
स्वप्नशील व्यक्तित्वों की असमर्थ कहानी	शरद जोशी	७६
आञ्चलिक समग्रता की सच्ची अनुभूति	रामदरश मिश्र	८६
उत्थान		
प्रेम एक माध्यम	रणधीर सिनहा	६६
यथार्थ की ज़मीन पर नये सतुलन की खोज	अरविन्द पाण्डेय	१०४
सामयिक यथार्थ का झूठा साक्षी	विजयमोहन सिंह	११५
आधुनिकीकरण का औपन्यासिक दस्तावेज़	घनशंकर वर्मा	१२५
तिद्धियों में भटकता मध्य युग	विश्वनाथ गौड़	१३०
प्रागैतिहासिक जीवन की सम्भावित कथा	अयशंकर त्रिपाठी	१४३
अनुभवों की समीक्षा	गंगाप्रसाद विमल	१५६
मध्यवर्ग का विस्तार और अन्तर्विरोध	सुरेन्द्र चौधरी	१८१
संस्कृत की अपनी दीवारें	रणवीर रांधा	१६४
सहज सम्बन्धों की काल्पनिक रेषाएँ	गोविन्दलाल छावड़ा	२०४

कलात्मक अन्तर्दर्शन का व्यक्तिगत बोध	जीयन शूशन	२११
रागात्मक अमिव्यक्ति की नूतन उपलब्धि	दिलीपकुमार	२२१

संघर्ष

अंधियारे पथ पर जीवन दोष की खोज	सुदेश तायल	२३६
समावनाओं की पहली किस्त	बादियप्रसाद त्रिपाठी	२४०
अन्तर्भन के प्रश्नों का अपूरा रोजनामचा	शालिग्राम मिश्र	२६०
सामाजिक सचेतना की यथार्थवादी अमिव्यक्ति	सलिल गुप्त	२६६
जीवनव्यापी असफलताओं की सफल गाथा	शंकरदेव अबतरे	२७५

आलोच्य उपन्यास

अलग अलग बंतरणी : शिवप्रसाद सिंह, बीज : अमृतराय, मछली मरी हुई . राजकमल चौधरी, खोया हुआ आदमी : कमलेश्वर, कालेज स्ट्रीट के मये मसीहा . शरद देवड़ा, अँबेरे बंद कमरे : मोहन राकेश, यह पय कधु था : नरेश मेहता, मैला आंचल : कर्णेश्वरनाथ रेणु, सूरज का सातवाँ थोड़ा : धर्मवीर भारती, बलचनमा : नागार्जुन, झूठा सच : यशपाल, सागर, लहरे और मनुष्य : उदयशंकर भट्ट, चारुचन्द्र लेख : हजारीप्रसाद द्विवेदी, भूदों का टीला : रागेय रायच, दोस्तर : एक जीवनी—अज्ञेय, बूँद और समुद्र : अमृतलाल नागर, गिरती दीवारें : उपेन्द्रनाथ अशक, चित्रलेखा : भगवतीचरण वर्मा, जहाज का पंछी : इलाचन्द्र जोशी, चलते-चलते : भगवतीप्रसाद बाजपेयी, नारी : सियारामचरण गुप्त, गढ़-कुम्हार : वृन्दावनलाल वर्मा, सुनीता : जैनेन्द्र, ककास . प्रसाद, गोदान : प्रेमचन्द ।

उपन्यास के सम्बन्ध में

०

सम्पादक

प्रारम्भिक

कुछ अनिवार्य और मतत परिवर्तनशील तत्त्व ऐसे हैं जो उपन्यास को परिभाषा बनाने में बाधा डालते हैं। यही कारण है, कि संसार की सर्वाधिक स्वातन्त्र्य साहित्य-विधा की उपयुक्त और अन्तिम परिभाषा नहीं हो सकी। समाज की भाषा का भागे बढ़नेवाला कारवां कभी रुकता नहीं, इसीलिए गतिशील जीवन का रूप भी स्थिर नहीं हो पाता। जीवन सम्बन्धी स्थिरता में व्यक्तित्व जड़भूत हो जाता है। समाज ऐसी स्थिति में उन व्यक्तित्वों को एक सुषम और प्रकृत स्वभाव वाला भाग्य दिखाता है। सामाजिक गतिविधियों के बलबाने से मानव जीवन में एक नया मोड़ आता है। इससे सबसे अधिक आकर्षक लाभ यह होता है, कि मनुष्य को जीने का सहारा मिल जाता है। वस्तुतः परिवर्तन जीवन का दूसरा रूप है इसलिए उसे नकारा नहीं जा सकता।

अपने में पूर्ण और व्यापक परिभाषा न बनने से हमारे सामने उपन्यास का इतिहास (मूल) जानने में कठिनाई उत्पन्न होती है। इस विचारबोध के मन्दर्भ में संश्लेषी साहित्य का अध्ययन करने के बाद यह पता चलता है, कि साहित्य के मध्यम के माध्यम-साधक का कोई न कोई रूप पाना जाता था। 'नॉवेल इन वर्त्स' की रचना के मूल में पद्य और पद्य का कोई भेद नहीं था। 'नॉवेल' (Novel) शब्द की उत्पत्ति इतालवी 'नोविला' (Novella) से मानी जाती है जो एक प्रकार की कहानी होती थी। फ्रेंच और जर्मन आदि भाषाओं में 'मध्ययुगीन रोमान्स' से 'नॉवेल' का सम्बन्ध जोड़ा जाता है।

एक युग था जब 'नॉवेल' के वर्गीकरण के लिए तीन वेद सुन्ने गये थे। प्रेम-कथाएँ (Love stories), साहसिक यात्रा-कथाएँ (Adventure stories) और काल्पनिक एवं अमूलक कथाएँ (Fantastic stories) अपने अनेक रूपों में लिखी-पढ़ी जाती थीं। इस प्रकार का वर्गीकरण अधिक उन्नत इसलिए माना गया क्योंकि इनमें आपस में एक दूसरे से मिल जाने का मदेह नहीं था। सन् १७१२ ई०

मे लिखा गया 'राबिन्सन क्रूसो' उपन्यास विश्व का प्रथम और बड़ा 'एडवेंचर नॉवल' है। इसमें विशेष बात यह है, कि यह 'फीमेल इन्ट्रेस्ट' रहित उपन्यास है। 'ग्रीन मैन्सन' की प्रकृति इसके विपरीत है। इसमें प्रेम और साहित्यिक यात्रा वृत्तान्त को परस्पर मिला कर लिखा गया है। फैंटास्टिक कथाओं में गलिवर की यात्राएँ (Guliver's Travels) तथा 'कैंडिड' (Candide) आदि के नाम आते हैं। मूलतः जब हम उपन्यास की प्रसिद्धि पर विचार करते हैं, तब पता चलता है, कि मानव के विचार-बोध की बढ़ती हुई परिधि और उसकी अध्ययनप्रियता के आधार पर सारा विकास सम्भव हो सका है। पश्चिम में सत्तरहवीं शताब्दी में 'नॉवल' के पैर जम रहे थे। धीरे-धीरे सामान्य जनता में 'नावेल' के प्रति जिज्ञासा बढ रही थी। यही वह समय था जब 'नॉवल' अपने साहित्यिक स्तर को पाने की कोशिश कर रहा था। और अठारहवीं शताब्दी के प्रारम्भ में 'नॉवल' एक जनप्रिय साहित्यिक विधा के रूप में प्रतिष्ठित हो गया।

धब तो उपन्यास लेखन में अनेक प्रकार की शैलियाँ हैं। शैलियों के आधार पर विभिन्न प्रकार के प्रयोग और प्रकार देखने में आते हैं। यूटोपियन (काल्पनिक), डिटेक्टिव (जासूसी), साइस फिक्शन (विज्ञान कथाएँ), स्ट्रीम ऑफ कन्सामनेस (चेतना प्रवाह), साइकोएनालिटिकल (मनोविश्लेषणात्मक), धार्मिक, सामाजिक रोमाण्टिक, सेण्टीमेण्टल (भावनावादी), रियलिस्टिक (व्यथार्थवादी), सूरियलिस्टिक (प्रतियमार्थवादी), नेचुरलिस्टिक (प्रकृतिवादी), तथा वृत्तात्मक (आकुमेण्टरी) उपन्यास मुख्य रूप से जाने जाते हैं। हिन्दी उपन्यास में इन प्रकार का वैविध्य नहीं पाया जाता है। इस बात के मूल में कई कारण हैं जिन पर हम आगे विचार करेंगे।

प्रारम्भिक काल से आज तक के उपन्यासों में घटनाओं (Events) का महत्त्व अधिक रहा है। अपने किसी न किसी रूप में घटना उपन्यास में मौजूद रहती थी। सन् १८८१ में Henry Ceard नामक एक फ्रेंच उपन्यासकार ने Une belle journe'e नाम का उपन्यास लिखकर यह दावा किया था, कि उसकी कृति में घटनाएँ (Events) बिल्कुल नहीं हैं। इसका तात्पर्य यह है, कि उपन्यास की रचना में किसी भी तत्व को छोड़ा जा सकता है। इसी प्रवृत्ति के फलस्वरूप नायक रहित, नायिका-हीन, वस्तु विहीन, शब्दी धातु रहित उपन्यासों की सृष्टि की गयी।

उपन्यास का सर्वाधिक अनिवार्य तत्त्व कल्पना (Imagination) है। बिना कल्पना के उपन्यास की रचना असम्भव है। प्रायः सभी प्रकार के उपन्यासों के मूल में कल्पना तत्व का हाथ होता है। यह एक ऐसा माध्यम है जो कृति में रीतिबिती (पठनीयता) पैदा करता है। हाँ, कल्पना का रूप जब उद्दाम होता है तब उपन्यास का स्तर बदल जाता है। अधिक पढ़ने की प्रवृत्ति और जिज्ञासा के साथ-साथ मनुष्य की घरायश वृत्ति ने उपन्यासों के रूप को अधिक कम्प्लेक्स बना दिया है। आज विश्व की प्रायः प्रत्येक भाषा में ऐसे उपन्यासकारों की समस्या अधिक है जो 'व्यापार' के रूप में उपन्यास लेखन को मानते हैं। वैज्ञानिक प्रभाव और अन्तर्राष्ट्रीय व्यापार

भावना ने साहित्य पर इतना प्रभाव डाला है, कि वह रोटी का सावन बन गया है। युगव्यापी व्यापारिकता में वैश्य सस्कृति काम कर रही है।

नये प्रयोगों और नयी दिशाओं के झुलने के कारण उपन्यास के तत्त्वों में परिवर्तन होता आया है। एक समय था जब घटना का बोलबाला था। एक समय ऐसा भी आया जब वस्तु को प्रधानता दी गयी। परिवर्तनशील भूमिकाओं में कभी किसी तत्व का महत्व कम हो गया कभी किसी का बढ़ गया। एक बात और है, कि अपनी-अपनी रुचि के अनुसार शिल्प-निरूपण और कला-विधान पर शैलीकारों ने अपने मत व्यक्त किये हैं। बात यहाँ तक बढ़ी है, कि वर्ग-संघर्ष और लोक-शक्ति पर विश्वास करने वाले भाषो-त्से-नुंभ जैसे विचारकों ने साहित्य और कला को राजनीति के सेवक के रूप में याद किया है। यह विषय विवादपूर्ण है। राजनीति के क्षणिक मूल्य यदि साहित्य को अपनी उन्नति का सोपान बनाते हैं, तो इससे उनका स्वार्थ ही सामने आता है। साहित्यिक भान समाज की चिरस्थायी सम्पत्ति है जब कि राजनैतिक मूल्यों को लोक अपनी सुविधा के अनुसार बदल लेता है।

‘उपन्यास’ शब्द पर भाषाविज्ञान की दृष्टि से विचार करने से भी उपन्यास की परिभाषा बताने में कोई सहायता नहीं मिलती। हिन्दी के कुछ भाषाचर्चकों ने ‘न्यास’ और ‘उप’ को धमक करके कुछ कहने का प्रयास किया है; किन्तु इस प्रकार की व्याकरणिक व्याख्या में हाथ कुछ नहीं लगा। अनेक प्रकार की शैलियों और प्रयोगों को व्याकरण के आधार पर ‘उपन्यास’ शब्द में नहीं समेटा जा सकता। प्रसादन की बात भी उपन्यास के सन्दर्भ में अशुद्ध है।

प्रेमचन्द जी ने उपन्यास को मानव चरित्र का चित्रमाण समझा था। देवकी-नन्दन खत्री ने उसे मनोरंजन का साधन बता कर संतोष कर लिया था। अनेक विचारों और परिभाषाओं को देखकर यह निष्कर्ष निकलता है, कि उपन्यास का सीधा सम्बन्ध अनुध्य से है; क्योंकि यह उसी के जीवन की कथा है, एक भाँकी है। अस्तु उपन्यास के सम्बन्ध में कुछ निष्कर्ष इस प्रकार हैं—

- उपन्यास मानव जीवन का चित्र है।
- इसमें सत्य और कल्पना का संयोग होता है।
- यह सामाजिक यथार्थ का गद्यात्मक प्राकलन है।
- उपन्यास लेखक की व्यक्तिगत अनुभूति और मानव जीवन की अन्तर्वाह्य सीलाओं का संगम है।
- उपन्यास सामान्य जीवन और प्रकृति का मनोवैज्ञानिक चित्रण है।
- उपन्यास भावार्थ और यथार्थ का वह कलात्मक रूपांकन है, जिसमें प्रेम और अनुभूति की व्याख्या होती है।

अंकुरण

उपन्यास का बीज किन परिस्थितियों में किसी लेखक के हृदय में अंकुरित

होता है ? इस प्रश्न पर विचार करते हुए मुझे एक सस्मरण याद आ रहा है । कातपुर के किदवाई नगर मूह्ले में नीरोज होटल में उपन्यासकार भगवतीप्रसाद वाजपेयी के साथ मैं चाय पी रहा था । साथ में एक सज्जन और थे । उपन्यास लेखन पर चर्चा चल पड़ी । चाय की चुस्की लेते हुए वाजपेयी जी ने उन सज्जन से पूछा—'क्यों भाई, आप भी कुछ लिखते हैं ?' कुछ सकोच का भाव प्रदर्शित करते हुए वे बोले—'नहीं पण्डित जी, मैं तो कुछ नहीं लिखता हूँ ।' तुरन्त वाजपेयी जी ने कहा—'क्यों, आपने कभी कोई दर्द नहीं महसूस किया क्या ?' यह कह कर वे कुछ गंभीर हो गये । वाजपेयी जी को कोई उत्तर नहीं मिला । मैंने बीच में टोकते हुए पूछा—'क्या पण्डित जी, दर्द महसूस करने वाला हर व्यक्ति लेखक हो सकता है ?' वाजपेयी जी ने कहा था, कि 'भाई दर्द को बाणी देना लेखक का काम है । सामान्य व्यक्ति से यह काम नहीं बन पाता । इसे तो कोई लेखक ही कर सकता है ।'

लेखन के मूल में दर्द, महसूस किया हुआ दर्द बड़ा काम करता है । जीवन के तमाम चित्र, बहुत सारी बातें, सुख-दुःख के प्रभाव और प्रगणित अनुभूतियाँ व्यक्ति को लेखक बनने के लिए मजबूर कर देती हैं ।

ये बातें स्वतंत्र चिन्तन वाले लेखक से सम्बन्धित हैं । कभी-कभी ऐसा भी होता है, कि प्रकाशक अपनी आवश्यकतानुसार उपन्यास लिखवाता है । पाठ्यक्रम में पढ़ाये जाने वाले उपन्यास की लेखन विधा प्रलय है । गाँधी, टाल्स्टॉय, विवेकानन्द की शिक्षाएँ जब तक उनमें नहीं गरी जाती तब तक वे सदाचार और नीति के उपदेशक नहीं बन पाते । आजकल हिन्दी में इस प्रकार का प्रयत्न अपने चरम उत्कर्ष पर है । इस काम में छोटी-बड़ी पूँजी वाले प्रकाशक, लेखक, विश्वविद्यालयों के प्राध्यापक और विभागीय अध्ययन समी सम्मिलित हैं । जिस व्यापारिक सम्पत्ति की ओर मैंने सकेन किया है वह साहित्य और सिद्धांश दोनों को प्रभावित कर रही है । प्रत्येक वर्ष विपुल साहित्यिक स्तर के एकाग्र उपन्यास ही प्रकाशित हो पाते हैं ।

किमी रचना का अंकुरण जब लेखक के यहाँ होता है तब उसके हृदय में कोई घटना, वात प्रवृत्त दृश्य विरोध होता है । यह तथ्य 'गोदान', 'दिलर एक जीवनी', 'चित्रलेखा', 'चलते-चलते' 'प्रलय-प्रलय वैतरणी' तथा 'घाघा-गाँव' आदि की रचना के प्रसंग में मिलता है । यह सत्कार का झमेला किमी लेखक को 'प्रमजाल' लगा है, किमी ने इसे 'विगवनी नदी' समझा है, किमी ने 'वेदना का चित्र' कहा है । जीवन के घटाव-उतार, वसंत-हेमन्त, कर्म-धानस्य आदि सभी में वह शक्ति और धारणें मिलती हैं जो किमी लेखक के हृदय में अंकुरण का आधार बन सकता है । बन्दी-गृह में निर्योक्त जाने वाले उपन्यासों में यह बात साफ उभरती है, कि अंकुरण स्थिति सार्वभौम है । अपने उपन्यास के अंकुरण के मन्दर्म में उसे विज्ञान नहीं करना पड़ता—रचना अपने स्वयं पथ पर चली जाती है । प्रकाशक तत्त्वों की प्रीति के आधार पर उपन्यास का अध्ययन करने में नहीं उपन्यासी भावने का सकती है । 'चित्रलेखा' और 'बागमट्ट की आत्मकथा' पढ़ने से पूर्व अनातोले फ्रान्क की 'घाघा' तथा 'वादम्बरो' पढ़ना आवश्यक है ।

वैचारिक परिवेश के अन्तर्गत हो ये बातें और प्रयाम सम्भव हैं; क्योंकि सामान्य रूप से समय काटने के लिये पड़े जाने वाले उपन्यासों के सम्बन्ध में ऐसा सोचना एकान्ततः निरपेक्ष है। यह भी सम्भव है, कि कोई देखी हुई घटना अथवा प्रभावशाली दृष्ट्यावली हृदय पर एक व्यापक प्रभाव छोड़ जाये। मस्तिष्क में पर्याप्त समय तक वह दृश्य अथवा घटना पुरानी होजो रहे। उससे सम्बन्ध स्थापित करने के लिए तमाम आनुपंगिक घटनाएँ और दृश्य आने रहें और अन्त में कई वर्षों के अन्तराल से वह सारी नामची एक कथाकृति का रूप ले ले।

ऐसा भी हो सकता है, कि किसी विशेष चरित्र में इधर उधर से कुछ प्रसंग और आ जुड़ें। अनुभूत सामग्री को उपन्यास का रूप देने में कलाकर की प्रतिभा, शिल्प-कौशल तथा समय बड़ा काम करते हैं। इस सारी व्यवस्था का संयोजन नहीं करना पड़ता। स्वतः एक दृष्टिकोण बनता चलता है। लेखनी विचार को, आत्मानुभूति को चिन्तन को रूप देती चमती है।

कुछ उपन्यासकार 'आभाधारण मानवीय अनुभूति' के प्रति अपना लगाव अधिक मानते हैं। यह भी कहा जाता है, कि उनका काम प्रकृति की प्रतिलिपि तैयार करना नहीं है। कौन दृष्टाकन, अनुभूति, घटना और बात उपन्यास बनने के योग्य है इसके निर्णय का पूरा उत्तरदायित्व लेखक पर होता है। एक बार फ्लावेयर को पत्र लिखते हुए जॉर्ज सैण्ड ने कहा था, कि 'मैं इस बात पर विश्वास करता हूँ, कि लेखक को अपनी प्रकृति के अनुकूल जिन्दा रहना चाहिए। लेखक के लिए व्यक्तिगत स्वतंत्रता, बहुत बड़ी उपलब्धि है।' परिणाम यह निकला, कि हिन्दी के लेखकों ने फैशन के आधार पर अपने अपने आचरणों की प्रदर्शनी लगा ली। स्त्री, शराब और मनोव्यापन साहित्यकार का शौक बन गया। मैंने 'अंकुरण' का उद्देश्य लेकर मजनु बन कर बौढ़ने हुए लेखकों को देखा है। उनकी विषय वस्तु पढ़ी और सुनी है। अधिक कहने की आवश्यकता नहीं, स्वांग रचकर उपलब्धि का आयोजन कितना हेय है।

प्रायः सभी प्रकार के उपन्यासों का सम्बन्ध चरित्र से होता है। लेखक के अन्तर्मन को वह प्रभावित करता है। वैविध्य की दृष्टि से विश्व के किसी भी भाग में पाया जाने वाला चरित्र अपनी विशेषताओं के आधार पर उपन्यास के अंकुरण का कारण बन जाता है। कभी-कभी तो यह भी देखने में आता है, कि चरित्रों के आकलन का मूल्वा और आकर्षक रूप उपन्यास में मिलता है पर कथावस्तु का भीनापन हमकी (कथावस्तु) भाव भी नहीं आने देता। बंगला के प्रसिद्ध उपन्यास 'चौराही' (ले० शर्कर) के सन्दर्भ में यह बात पूरी तरह चरितार्थ होती है। चरित्रों का परिवर्तनशील व्यक्तित्व कहानी के ढाँचे को उभरने नहीं देता। यह बात हाथरी शैली के उपन्यासों के सम्बन्ध में भी सोची जा सकती है।

सामाजिक, राजनैतिक और धार्मिक विषयताओं के साथ जब धार्मिक कट्टरता की उनटी सीधी गतिविधियाँ जीवन को, जीने की कला को दृष्टिकोणों की सर्गबद्धता को अनिवार्य रूप से प्रभावित करती हैं, तब उपन्यास के अंकुरण का रूप कुछ और

होता है। वैयक्तिक घरातल पर आकर्षण और विकर्षण के भ्रमणित रूपबंधो की भूमिका में होने वाला प्रकुरण अपनी पूयक् विशेषता रखता है। 'भूठा सब', 'सोना और खून', 'बलचनमा' 'गुनाहो का देवता' तथा 'शेखर : एक जीवनी' आदि का नाम इस सन्दर्भ में लिया जा सकता है।

सौन्दर्य की अनुभूति और वैयक्तिकता के आधार पर भी रचना के नूतन आयामो को दिशा मिलती है। यह वैयक्तिकता कभी-कभी इतना आगे बढ़ जाती है, कि लेखक यह भूल जाता है, कि उसके योग्य अनुभूति कौन सी है। यौन भावनाओं की गन्तता के पीछे यही प्रवृत्ति काम करती है। स्त्री और पुरुष के भीतर बँटी हुई एक अन्य स्त्री और एक अन्य पुरुष अपने एकाकी जीवन में कितना खुल जाना चाहता है, किसी को इस बात का पता नहीं होता। गन्तता जीवन की उद्दाम कामना है। बस इसीलिए विचार मूक्य ज़ासूसो उपन्यासो में गन्तता का, भ्रमगंत तथ्यों का और अनहोनी पटनाओं का खेलवाला रहता है। कभी-कभी हिन्दी के उच्चस्तरीय उपन्यासकारो में भी यही प्रवृत्ति देखकर बड़ा दुःख होता है।

जब देवकीनन्दन खत्री के मस्तिष्क में उनकी कृति का प्रकुरण हुआ होगा अथवा शिवप्रसाद सिंह ने 'अलग-अलग बँतरणी' की बात सोची होगी उस समय उपन्यास के सम्बन्ध में उनका क्या दृष्टिकोण रहा होगा, इसका पता कृतियों के अध्ययन में लग जाता है।

प्रयोजनवादी धारणा बिछल कर जब कलात्मक अभिव्यक्ति का साथ छोड़ देनी है तब प्रकुरण के भूल में व्यावसायिकता की नागिन कुण्डली मार कर बैठ जाती है। मानसिक व्यापारो की व्यावहारिक सामना के सहयोग से प्रकुरण का रूप बहुत बृद्ध निखरा हुआ मिलता है। जैसे भ्रमगंत से निक्ला हुआ धूल सना सोना बनापरक परिधम के पदपात् दर्शनीय कचन का रूप लेता है उसी प्रकार वैचारिक उपलब्धि में मनोबैज्ञानिकता, कलात्मक व्यवस्थापन, सौन्दर्यमूलक अनुविधाएँ और प्रस्तुति का आकषण प्राण फूँक देता है। इन सारी प्रक्रियाओं में अपनी-अपनी पसन्द के अनुसार अन्विति का रूप अल्पाधिक होता रहता है। सजयता ऐसी स्थिति में अपने मारक प्रभाव द्वारा लेखक की मनवाही वस्तु में नया रंग भर देती है।

अपने समाज का समुत्पन्न इतना मोहग्रस्त और रुढ़ है, कि उनकी दृष्टिवैकलीय स्थिति पर तर्क की रोशनी न पड़ सकती है और न समाज ऐसा कुछ प्रयाग करता है। अभिशाप के रोग ने जितना अधिक वैषम्य को अपना घास बनाया है उतना वैधुर्ग को नहीं। जाने क्यों अभिशाप स्थिति में नारी को पंगु बनाने में पुरुष को क्या लाभ पट्टा है ! प्रस्तुति ॥ यह असामञ्जस्य अपने धरम उत्कर्ष पर है। अभ्यगा, जिज्ञा और वैज्ञानिक विचार का प्रभाव अभी न के बराबर है। अभी समाज ॥ कन्यादान होता है, सुननी भाषा की शादी में अस्तित्व और अर्द्ध गीतों का पाठ दिया जाता है, लड़कियों को अभिशप्त रखा जाता है। जिस प्रकार पिता और माता उन्हें विवाह के लिए बाध्य करने हैं उसी प्रकार पति या बाल पति उन्हें माँ बनाने

के सकल्प को निष्ठा के साथ पुरा करते हैं। यह सारी स्थिति शल्य क्रिया की हवदार है। ऋषियों, महर्षियों के मत पुनर्मूल्यांकन की माँग करते हैं। भारतीय धर्मबुद्धि के माध्यम से घसली पाप बुद्धि जन्मी है। इस सामाजिक परिवेश की गिरावट के लिए शहर और गाँव समान रूप से उत्तरदायी हैं। 'बलचनमा', 'ग्राधा गाँव', 'गोदान', 'ककाल', 'ग्राम्य-ग्राम्य वैतरणी' आदि की उपलब्धि की दिशाओं के स्वर शोल हमारे समाज में कुछ कहते हैं। अधिक विस्तार में जा कर तमाम उदाहरण देने की आवश्यकता नहीं है। फलक्रिया इतनी साफ हैं, कि आसानी से समझ में आ जाती हैं।

चेतना की खिड़की से झोंकने में प्रत्येक लेखक का दृष्टि-पथ भ्रमण-भ्रमण होता है। तारो भरी रात का रूप अपने कई रूपों में दिखायी पड़ सकता है। मुंशी प्रेमचन्द ने एक बार उपन्यासकार को मोटबुक रखने की सलाह दी थी। कोई बात, हृदय, घटना आदि को मोट करने में सुविधा की दृष्टि में उन्हीने ऐसा बताया था। किन्तु इन सुझाव के साथ अनिवार्यता का बंधन नहीं है। प्रचुरता की स्थिति में कोई बात उपन्यासकार के हृदय में पड़े-पड़े काफी समय के पश्चात् हफामित होने योग्य बनती है। इस सन्दर्भ में रोचकता, समय, प्रभावोत्पादकता, स्थिरीकरण की क्षमता, वैधता और विद्वत्सनीयता के माध्यम से प्रचुरता का रूप संवरता है। अपनी जिस इकाई के आधार पर किसी लेखक की कृति सार्वजनिक हो जाती है उसी की व्यापक प्रपील कृति के माध्यम से वह समाज को देता है। इस संयोजन में निस्संगता का पाया जाना संदिग्ध है; किन्तु क्रिया-विमूढ़ता की उपस्थिति भोग के लोभ में सामाजिक धारा के मार्ग की थोड़ा तिरछा कर देती है। वैज्ञानिक जीवन-दृष्टि और सजगता के साथ रचना सान्त्वित का प्रभाव कलाकार को इष्ट पथ पर चलाता जाता है। अपने देश में जन्म-मृत्यु की गणना में काफी दिलबस्पी थी है। और भी काम देखे मुने जाते हैं। दृष्टिपथ का यह लिखवाड़ सपूची जाति की पतनोन्मुख बनाये हुए है। सामान्य स्तर का व्यक्ति जान नहीं पाता है। जो जानता है, वह कहना नहीं चाहता है। जो कहना चाहता है उसका मुख बंद कर दिया जाता है। यह धारम परबद्धता की उलटी स्थिति कितनी न्यनीय है।

तात्त्विक पृष्ठभूमि

उपन्यास लेखन के लिए तत्पर कोई लेखक काशज कलम लेकर जब अपने मूजन कक्ष में जाता है तब उसके सामने पृष्ठभूमि की समस्या उठती है। जहाँ तक उपन्यास के तत्त्वों का प्रश्न है, हिन्दी उपन्यास के विकास के माथ-साथ इस सैद्धान्तिक मन में भी परिवर्तन होता है। आलोचना का उद्देश्य जब स्थिरीकरण की मान्यता में प्रभास और देशान्तर की रेखाएँ खींचना हो जाता है तब एक जटिल और अनचाहा परिणाम सामने आता है। अपनी वैचारिक दृष्टि को आधार मान कर यदि निष्कर्षों के स्तम्भ स्थापित कर दिये जाते हैं तो असंगति की भूमिका में सृजन का भविष्य धूमिल हो जाता है। इसलिए परिवर्तनशीलता युगीन परिप्रेक्ष्य में विचार

बोध की शर्त होनी चाहिए। कुछ अवस्थाओं को धारण करने से अपनी बातें नहीं हैं। उनके अनुसार 'गोदान' के पश्चात् हिन्दी में उपन्यास लिखे ही नहीं गये। ऐसे मत्सरी वृत्ति के लोगो में सदैव अपरविन की न्यूनता रही है। यही कारण है कि वे और उनका एकांगी दृष्टिकोण बहुत पीछे छूट गया है।

युग सापेक्ष विचार-बोध कभी भी दूषण नहीं माना जा सकता। मैं इस बात पर अधिक दल नहीं देता, कि चरित्र, कथोपकथन और शैली आदि तत्त्व निरर्थक और निष्प्रयोजन हैं, किन्तु यह बात एकान्तत स्पष्ट है, कि इन चीजों के आगे भी कुछ दीर्घक बने हैं या बनाये जा सकते हैं जो नये युग की देन हैं। आरम्भिक प्रयास वाले उपन्यासों में उनकी गन्ध नहीं मिलेगी। 'गोदान' के रचना-काल में हिन्दी उपन्यासकार का दृष्टिबोध जिस स्तर का था आज उससे कुछ भिन्न है। इसलिए विचार करने का मानदण्ड सर्वथा एक जैसा नहीं होना चाहिए।

अपनी कला के सम्बन्ध में कुछ कहने में हिन्दी के उपन्यासकारों ने कुछ कम दिग्दर्शनी दिखायी है। यह बात ऐसी है जिसे साहित्य का इतिहास कभी भूल नहीं सकता। अपनी सिल्सिलत मान्यताओं का लेला-जोला यदि विस्तार से मूढन्य उपन्यासकारों ने दे दिया होता तो आज उपन्यास के प्रसंग में विचार करने का ढग कुछ और होता। युग चला गया जब साहित्य को मनोरंजन का साधन माना जाता था।

मनोरंजन, रूप-वर्ण के मान, कहानी, चरित्र, संवाद, शैली और कथा-सूत्र का ऐक्य विधान प्रायः प्रत्येक उपन्यास में मिल जायेगा। इसमें यह निष्कर्ष निकालना अत्यन्त आसान है, कि ये तत्त्व उपन्यास के लिए अनिवार्य हैं। मेरे विचार से लेखक को स्वच्छन्दता पूर्वक बिहार करना चाहिए। बंध कर चलने से एक हीन दृष्टि का सामना करना पड़ता है जो कला को प्रथम श्रेणी नहीं पाने देती। जोजेफ कानरैड का विचार अपने में कितना निराला है, कि 'उपन्यास लेखन में प्रथमतः कथा पर विचार होना चाहिए। उनके बाद फिर उसी पर विचार होना चाहिए।'

समय-सीमा, वैचारिक बोध, एकरूपता, वर्णनात्मकता, चेतना-प्रवाह, मौखिकता आदि तत्त्वों को ध्यान में रखकर लिखे गये उपन्यासों पर उसी दृष्टि से विचार होना चाहिए। समय यह भी था, जब लेखक को वास्तविकता का ध्यान रखना पड़ता था। अब तो कुछ स्वयं गीत मय कर, कुछ ग्रन्थ लेखकों का प्रभाव ग्रहण कर हिन्दी के उपन्यासकारों ने लेखन के तमाम ढर्रे ढूँढ़ निकाले हैं। यद्यपि विशुद्ध रूप में कलात्मक व्यक्तिवादी कृतियाँ बहुत कम हैं; किन्तु प्रयोग की दृष्टि से अनेकरूपता लाने में सज्जना का परिचय मिलता है। पाठ्यक्रम में आने वाले उपन्यासों की रचना-प्रक्रिया पर प्रकाश और लेखक का परस्पर सलाह सुनने का अवसर मुझे मिला है। रोमास की आसनी हो पर मूर्खी हुई होनी चाहिए जिसका आशय केवल अध्यापक से सके। विद्यार्थी के चरित्र पर अत्यन्त प्रभाव नहीं पड़ना चाहिए। बीच-बीच में महापुरुषों और सन्तों के विचार होने चाहिए जिससे उपन्यास का पाठ्यकारी (बैरोटोरियन) स्तर बना रहे। जीवन में संपर्क करने-करते घन्ट में

न यह जो तेन परने का कोल्ह लगा लेना चाहिए और नायिका को मियामुकुन्दागो के आदमी का अनुकरण करना चाहिए। यह कथा सम्बन्धी है। सामान्यरूप से जनता में ये उपन्यास नहीं पड़े जाते। इन्हें पढ़ते हैं छात्र के छात्र और बल के वर्णवार। रोमान्स केवल उपन्यास का ही नहीं अपितु जीवन का अनिवार्य तत्व है। जो लोग हृदयपूर्वक त्याग की नदी के किनारे समाधि लगा कर रोमान्स के विरोध में महामारण मंत्र जपते हैं वे अपनी दैत स्थिति के मोह में सहजता और स्वाभाविकता को नहीं समझ पाते हैं। दस्तुतः साहित्य के किसी भी प्रसंग में अतिवाद की स्थिति अत्यन्त भयावह है, किन्तु महत्त्व की दृष्टि से सुई का काम ठसवार नहीं कर सकती। साहित्यकारों में अत्यागमन का रोग मूलबद्ध हो गया है। यही कारण है, कि प्रहर्ष साहित्यकार लोक जीवन से दूर होता जा रहा है। कहाँ तक पीछे हटेगा, क्या नहीं जा सकता।

यदि पाठक सौन्दर्यानुभूति के समय अपने पूर्वाग्रहों से मुक्त हो जाय तो उनकी रचि में मार्मिकालिक और सार्वजनीन भाव धा सकते हैं। किन्तु ऐसे उदाहरण मिलने कम हैं। परल की निरसंगता श्रेष्ठ है पर उसे प्राप्त करना बड़ा कठिन है।

सन्तुलित अनुभूति और चेतना का तत्त्व पाठक को अपनी ओर आकृष्ट करता है। मर्यादाओं के धागार में बन्द रहने वाले 'बिचारे' भी सहज के प्रति आकर्षित होते हैं। युगो पुरानी रुढ़ियों को भलकार-मंजूपा समझ कर ढोने वाले भी अपने एकान्त में स्वाभाविक को 'ठीक' कह कर पुकारते हैं।

जब हिन्दी उपन्यास समाज को छोड़ कर परिवार में घुसा और फिर व्यक्ति के मन की पत्तों को पढ़ने लगा तब कुछ नयी बातें देखने में आयी। 'बे दिन' (निर्मल वर्मा), 'दो हृदयों का पुनः' (कृष्णनन्दन पीयूष), 'मछली मरी हुई' (राज-कमल चौधरी), 'पानी के प्राचौर' (रामदरश मिश्र), 'बाण नट भी धातम कदा' (हजारी प्रसाद द्विवेदी), 'चन्ने-चन्ने' (भगवतीप्रसाद बाजपेयी), 'शहर में घूमता आइना' (उपेन्द्रनाथ अदक) तथा 'जहाज का पछी' (इलाचन्द्र जोशी) आदि कृतियों की वैयक्तिकता देख कर एक नयी आशा बँधती है। लगता है कि अन्तर्मन के गहन फातार की कलाकार की सारग्राही दृष्टि ने बहुत समीप से देखा है। देखिए जोशी की क्या कहने हैं—'सब ओर जीवन भरलित और अस्थस्थित है। सब के मन के अनु बिंदर कर छिन्न गये हैं।' जिस प्रकार सामाजिकता की भावना चित्रण के आधार पर कभी उपन्यास का तत्त्व बन गयी थी उसी प्रकार वैयक्तिकता के साथ भी हुआ था। अपने विचारों का नैनवेस बढ़ा न करके जब एक ही व्यक्तित्व की गहराई पर विचार होने लगा तब वैयक्तिकता की बात अधिक मुखरित हुई।

नाटकीयता का तत्त्व भी उपन्यास के अन्दर एक नयी दिशा की खोज है। कमलेश्वर रचित 'खोया हुआ आदमी' और सन्ध्यालाल घोष के 'मिथु सीमान्त' में पन-पग पर नाटकीयता मिलती है। संवाद लेखन का कौशल जिस सीमा तक किसी लेखक में होगा, वह नाटकीयता से युक्त उपन्यास लेखन में उनी सीमा तक

सफन होगा। प्रतिभा और प्रयास के समुक्त आकलन से कलात्मक अन्विति का रूप स्थायी बन जाता है। सिनेमा टेलिविजन और रेडियो के प्रभाव से नाटकीयता प्रधान उपन्यास रचना का चाव लेखकों में बढ़ा है, किन्तु कोई ऐसी उपलब्धि नहीं दिखायी पड़ती जिससे इस कलात्मक अभिव्यक्ति के प्रति हम आश्चर्य हो सकें।

तत्त्व के सन्दर्भ में अब यह प्रश्न उठाना अनावश्यक है कि किसी औपन्यासिक कृति में वस्तु का स्थान सर्वोपरि होता है अथवा चरित्र का? देश काल, शैली अथवा सवाद पर इतना अधिक कहा गया है, कि अब और कुछ कहने की इच्छा नहीं होती। कभी-कभी व्यक्तिपरक की गयी आलोचनाएँ अचकचरे चिन्तन और मातृमय भाव के कारण बड़ी भ्रामक स्थिति पैदा कर देती हैं। जून सन् १९५२ में साहित्य संदेश में एक लेख प्रकाशित हुआ था—'हिन्दी के विश्लेषणवादी उपन्यासकार और उनकी प्रवृत्तियाँ'। लेखक थे कृष्ण बल्लभ ओजो। जुलाई १९५२ के 'प्रतीक' (सम्पादक : म० ह्री० बास्पायन) में इस लेख की चर्चा की गयी थी और आलोचना अच्छी बुरी होने की पहचान का भार पाठकों पर छोड़ दिया गया था। वस्तुतः आलोचक का काम यह नहीं है, कि वेमे घाज़ी कर के किसी कलाकार की उपलब्धि का घूमिल नक्शा जन सामान्य के सामने पेश करे।

पृष्ठभूमि के सन्दर्भ में भी यह बात साफ़ उभरती है कि वैभवशासी और धन-सम्पन्न व्यक्तियों द्वारा सिद्धान्तों की निमिति अपने इष्ट पथ पर ध्यान लगाये रहनी है। यही बात सर्वहारा वर्ग के सम्मुख में कही जा सकती है। जिस प्रकार हिन्दी साहित्य के मौलिक सृजन में यह अन्तर दिखायी पड़ता है उसी प्रकार आलोचना में भी। परम्पराओं, धार्मिक विश्वासों और रुढ़ियों को मानने वाला उपन्यासकार द्वाप अपने उपन्यास की परिभाषा करता है—'युवक और युवतियों के मनोरंजन के लिए माध्यम जीवन का ऐसा चित्र जिसमें हास्य का पुट और करुणा की मिठाव हो।' यह प्रभाववादी दृष्टिकोण हास्य और करुणा को तत्त्व के रूप में स्वीकार करना है। इसी प्रवृत्ति के आधार पर दर्शन और इतिहास का पुट उपन्यास में तत्त्व बन कर आता है। जैनेन्द्र जी के उपन्यासों में कहीं-कहीं सत्प्रभरी न्याय का प्रभाव स्पष्ट दिखायी पड़ता है। सामाजिक अनुकूलता के विश्लेषण के लिए धारणाओं की प्रतीति के प्रसंग में इतिहास और दर्शन याच्य नहीं पहुँचाने।

उपन्यास की रचना में नये-नये तत्वों की खोज की जा सकती है; किन्तु खतरा बड़ी पैदा होता है जहाँ लेखक सोच जीवन में बट कर केवल अपनी बात करने लगता है। चरित्रों के विश्लेषण की वैज्ञानिक पद्धति, उनके विकास के मनोवैज्ञानिक मॉडल, गहरे पैठ वर अन्तर्दर्शन की शक्ति लेखक को प्रीड बनानी है। अपने पाठकों अथवा सामान्य जन समुदाय को सक्रिय करने के लिए क्लारार अपने अनुभूत मामलों और बना का सहाय सेना है। वस्तु तत्त्व की थोपट्टा कना की भी थोपट्टा बनानी है—यह मान्यता पुरानी है। मर्य का कलात्मक निरूपण (जो प्रति कालानिक

न हो) जब यथार्थवादी बन कर लोक-दृष्टि का विषय बनता है तब कला की प्रायु बढ़ जाती है ।

हिन्दी उपन्यास : प्रथम प्रयास

किसी भी भाषा के साहित्य की जो प्रारम्भिक अवस्था होती है हिन्दी उपन्यास का आदि रूप भी कुछ वैसा ही है । अंग्रेजों का भारत आगमन, प्रेस की सुविधा, विज्ञान की रोशनी तथा लेखकों का प्रयास उपन्यास को समय और प्रेरणा के अनुकूल प्रभावित करता रहा । 'भाग्यवती' (अडाराम फुल्तारी) का प्रकाशन सन् १८७७ ई० में हुआ था । सात्ता श्री निवासदास का 'परीधामुख' सन् १८८२ ई० में प्रकाशित हुआ । 'भाग्यवती' को उसका लेखक 'पोथी' मानता है । उद्देश्य भी स्पष्ट था—'भारत की स्त्रियों को गृहस्थ धर्म की शिक्षा प्राप्त हो ।' सुधार की दृष्टि से जहाँ तक स्त्रियों के उत्थान का प्रश्न है, यह उपन्यास युगीन परिप्रेक्ष्य में एक नया और पहला प्रयास था । इस रचना का ध्येय आदर्शवादी है । यथार्थ का पल्लवप्राप्ती चित्रण उन्हीं पाठकों के मन को छूता है जिनका बौद्धिक विकास का स्तर कम होता है । 'परीधामुख' (लाला श्री निवास दास) 'नूतन चरित्र', 'रत्नचन्द प्लीडर' 'धामा स्वप्न' (जगमोहन सिंह) तथा 'नूतन बह्मचारी' (बालकृष्ण भट्ट) उस युग की विशिष्ट कृतियाँ हैं । सर्वाधिक लिखने वाले लेखक थे किन्नोरी लाल गोस्वामी जिनका दृष्टिकोण परम्परावादी था । उनके चित्रण में कोई क्रान्तिकारी दृष्टिकोण नहीं उभरता । पराधीन भारत का सही मानचित्र आँखों के सामने नहीं आता । उनके दक्षिणावर्ती विचार इस बात की ओर संकेत करते हैं कि विज्ञान और मनोविज्ञान से लेखक पूरी तरह अनभिज्ञ था । गोस्वामी जी ने कुल साठ से अधिक उपन्यास लिखे । कलात्मक प्रगति की दृष्टि से सारे उपन्यासों में शिथिलता व्याप्त है । भाषा की बनावटी स्थिति इतनी प्रखरती है, कि उपन्यास बन्द कर देने को मन कहता है । 'स्वर्गीय कुमुद', 'लावण्यमयी', 'चपला', तथा 'चन्द्रावली' आदि उनके प्रसिद्ध उपन्यास हैं । इनका आकार बहुत बड़ा नहीं है ।

गोपालराम गहमरी जामूसी उपन्यासों के विषादा हैं । गोस्वामी जी १८२२ ई० के आस-पास तक निवृत्त रहे । गहमरी जी ने १८१४ ई० से लिखना प्रारम्भ किया । तमाम सारे उपन्यासों का नाम गिनाना ठीक नहीं होगा । इतना संकेत पर्याप्त है, कि प्रथम प्रयास का समय सारे संसार के साहित्य में एक महत्त्वपूर्ण स्थान रखता है । युग से उस समय के उपन्यासकार का कोई सरोकार नहीं था । गहमरी जी की ऐसी कोई उपलब्धि नहीं है जिसके आधार पर गिल्प-विधान और वस्तु-विन्यास को ध्यान में रख कर उन्हें साहित्यिक कृतियों का रचयिता कहा जा सके । यानव की महज जामूसी प्रवृत्ति को पहचान कर गहमरी जी ने उपन्यास लिखे । यद्यपि वे साहित्यिक कृतियाँ हिन्दी उपन्यास साहित्य को नहीं दे सके किन्तु हिन्दी भाषी जनता में उन्होंने उपन्यास के पाठक पैदा किये । तिलिस्मी उपन्यासों की रचना में किन्नी भी प्रकार का अनजानापन नहीं था । देवकीनन्दन खत्री ने इस तथ्य को स्वीकार किया

है। 'तिलिस्म होशरवा' की प्रेरणा से जन्मी कृति 'चन्द्रकान्ता' इस बात का प्रमाण है। लोकप्रियता में बाबू देवकीनन्दन को कोई उपन्यासकार नहीं पाता। वैचारिक घराबल पर लोकप्रियता वाली बात 'वयानों' में सुप्त हो जाती है। इन कृतियों का महत्त्व 'प्रथम प्रयास' होने के नाते अधिक है। इनके पढ़ने से 'टाइम' भ्रष्टा कटता है। यथोक्त बात तो यह है, कि यज्ञान का पर्दा हट जाने के बाद, विज्ञान का प्रकाश चतुर्दिक् फैल जाने के अनन्तर भी 'भूतो' और 'वैतानों' के पाठक अधिक हैं। लेखकीय और प्रकाशकीय दोनों स्तरों पर अनुसरदायित्व पूर्ण ढंग से सारा काम होता है। ध्यावसायिकता इनकी अधिक बढ़ी है, कि लोकप्रिय और सारी बातें पीछे छूट गयी हैं। हिन्दी के उपन्यास साहित्य के जिस हादिए पर बाबू देवकीनन्दन खत्री खड़े हैं वह यात्रा का एक नया और महत्त्वपूर्ण पड़ाव है। उनकी रचना प्रक्रिया से लाभ-भलाभ एक माप हुआ है। पाठकों के रुचि-परिवर्तन की बात लाभ के सदर्भ में सोची जा सकती है; किन्तु उपन्यास के प्रकाश को ऐयारी के घुल्ले से घेरने का जो काम हुआ है वह साहित्यिक दृष्टि से हानिप्रद है। सन् १९०६ ई० धाने-प्राते देवकीनन्दन खत्री का रचना-काल समाप्त हो जाता है और वे अपनी कृति 'भूतनाय' साहित्य को भेंट कर प्राये बड़ जाते हैं।

लज्जाराय शर्मा, ब्रजनन्दन सहाय, जयरामशख गुप्त आदि उपन्यासकारों ने अपनी रचनाओं में रोचकता को प्रथम स्थान दिया। भाषा की सरलता से इनके उपन्यास सामान्य जनता में बिभ्रुत हुए। वस्तु और शिल्प का रूप कुछ सँवरा अवश्य; किन्तु प्रेमचन्द तक हिन्दी उपन्यास की गतिविधियों में कोई मोड़ नहीं आया। यह बात हमारी है, कि हरिप्रोथ और राधाचरण गोस्वामी के शिल्प में पर्याप्त अन्तर था पर प्रवृत्ति और परिवेश अपने स्थान पर स्थिर रहा। इस स्थिति में कोई नयी धारा नहीं बँध सकी। इतना काम अवश्य हुआ, कि तिलिस्म के स्थान पर समाज आ गया। लेखकों ने समाज की नसें पहचानी। विषयवाचों के धाँसू और निर्धनो की फली सूखी रोटियाँ विचार और कल्पना का आधार बनने लगी। विषमता का जो जहर समाज की नमो में व्याप्त हो गया था, उसकी ओर ध्यान देकर उपन्यास को नयी दिशा दी गयी। धीरे-धीरे वैचारिक गृष्टभूमि मिलने लगी। प्रेमचन्द के धाने-प्राते सँवरे उपन्यास ऐसे लिखे गये जिनकी उद्देश्यपरकता समझ में आती थी। प्राकृतिक मर्मदृष्टि का जो रूपक बोधा गया उसमें अनिश्चयता अधिक थी, किन्तु बोना प्रयास नयी रोजनी का आधार बन गया। बाल्य में नयी ज्ञानि के आह्वान के लिए जिन जमीन की जरूरत थी वह प्रेमचन्द जी के पूर्व ही मिल गयी थी। उस अन्तराल में कोई विचक्षण प्रतिभा वाला संपन्न नहीं पैदा हुआ जो धारा को एक नयी दिशा देकर नए प्रान्तों को हराभरा बनाता।

कल्पना, सामाजिकहीनता, दारिद्र्य और परतन्त्रता जैसे विषयों को आधार तो बनाया गया, किन्तु ऐयारी की गुमारी में छुटकारा पाना मुश्किल हो गया। दृष्टिबोध की गंभीरता का एक रूप स्पष्ट उमरा, किन्तु प्रतिभा की अनुपस्थिति में

कल्पना भी अपना करिश्मा न दिखा सकी। उस काल की कृतियों को पढ़ने से ऐसा लगता है, कि लेखकों में नये शित्तिज की संभावनाओं की ओर बढ़ने की सलक थी, किन्तु घने भीहार को भेद कर बाहर आना कठिन काम था। रामचरित उपाध्याय, मन्नन द्विवेदी, मिश्रबन्धु, बकिलाल चतुर्वेदी, रायिकाप्रसाद मिह्र तथा किशोरीलाल गुप्त आदि उपन्यासकार अपने 'प्रथम प्रयास' में महत्त्वपूर्ण रयान रखते हैं। इस युग की धार्मिकता और नैतिकता की भावना समूचे साहित्य पर व्याप्त है। यह रोग यहाँ तक बढ़ा कि अपने सक्रामक रूप में साहित्य की मूर्ति के ऊपर सुधारवाद का रोगन बड़ा गया। प्रथम महायुद्ध के समय के पास-पास भारत की राजनैतिक गतिविधियों में परिवर्तनकारी दृश्य दिखायी पड़ रहे थे। जामरण और आलस्य के सघर्ष में कुछ नयी बातें उभर रही थी। उपन्यास-क्षेत्र में 'भारतमाता' (ले० हरस्वरूप पाठक) का प्रकाशन साहित्यिक जागरूकता का पुष्ट प्रमाण है। यह बात कुछ असंगत सी लगती है, कि युग और परिस्थिति सापेक्ष रचनाओं का अभाव रहा। किसी भी काल का साहित्य अपने में पूर्ण नहीं होता। संभव है किसी विशेष दृष्टिकोण से उसमें कमी हो क्योंकि युगीन प्रभाव विशेष मुखर होता है।

उपन्यास की संबंधा नवीन उपलब्धि से हिन्दी जगत वंचित रहता था। अंग्रेजी पढ़ना अधिकांश पाठकों के लिए समस्या थी। और अंग्रेजी तो हिन्दुस्तान में एक वर्ग विशेष की भाषा है। उस समय से लेकर आज तक अंग्रेजी साहित्य के पाठको के मन में हिन्दी के प्रति एक हीन भावना घर कर गयी है। इस बात का प्रभाव हिन्दी के मौलिक साहित्य पर पड़ा है। विचारणीय विषय यह है, कि साहित्यिक कृतियों के प्रकाशन के बावजूद भी रोमाण्टिक, जामूसी और हल्के मनोरंजन के लिये लिखे गये उपन्यासों का विक्रय बहुत अधिक होता है। इसे हमें हिन्दी का दुर्भाग्य ही कहना चाहिए। सन् सत्तालीस के पूर्व की स्थिति को गुलामी की आड़ में हट नकार जाते हैं; किन्तु बाद की दशा का वर्णन भी किसी से करने योग्य नहीं। स्वतन्त्र भारत में करोड़ों की संख्या में ऐसे सड़के और सड़कियाँ हैं जो अब भी अशिक्षित हैं, निरक्षर हैं। सरकार कुछ नहीं कर सकी। अभिभावक असमर्थ था। इस असमर्थता और असमर्थता के संघर्ष में जिनका बचपन निरक्षर रहा उनकी ज्वानी भी वैसे बीत रही है। बुढ़ापे में मौत के दिन गिने जायेंगे कि अक्षर-बोध का सामान जुटाया जामगा।

कुछ विषयान्तर हो गया है। 'प्रथम प्रयास' के सम्बन्ध में केवल इतना और कहना है, कि प्रारम्भ बहुत निराशाजनक नहीं रहा। जब किसी भाषा का व्याकरण अपनी 'अनिर्दिष्ट-स्थिति' में हो, गद्य-शैली का विकास सोया हुआ हो, नवीन प्रयोगों पर 'दबकाना' होने का आरोप लगाया जाता हो, उस समय मौलिक रचनाओं का मूल्यांकन युगीन सन्दर्भ में किया जाना चाहिए। 'प्रथम प्रयास' के समय उन्नयन की प्रस्तावना अपनी अगमनियों और कमजोरियों के होते हुए भी बड़े काम की है।

नयी दिशा

हिन्दी उपन्यास के नये क्षितिज का उद्घाटन मुन्शी प्रेमचन्द के आगमन के साथ होता है। उर्दू साहित्य से हट कर हिन्दी में उनका आना एक प्रयोग और संयोग था। उनकी पहुँच त्रान्तिकारी थी। इसलिए घुष्ठभूमि को मोड़ने में वे सफल रहे। जीवन संघर्ष से हट कर साहित्य-रचना की बात करना उनके लिए ढोंग था। नीली की रोजनी का जो फोकस युग पर पड़ा उसको किरणें धात्र भी अस्तित्वहीन नहीं हैं। कलात्मक विन्यास के साथ अनुभूति का रूप एक और समाज की नयी और सही तस्वीर बन कर आया दूसरी ओर आगे की पीढ़ी को नयी दिशाओं का बोध करा गया।

उपन्यास साहित्य में प्रेमचन्द के उदय के समय समाज की दशा में हीनता की भावना घर कर गयी थी। व्यवस्था के सारे बोल्ट ढीले हो चले थे। उमीदारी के जुलूम का लेखा-जोखा लगाना तो कठिन है पर इतनी बात स्पष्ट है, कि जिस तरह अंग्रेजों ने देश को खोखला बनाया था उसी प्रकार व्यक्ति को, उसके जीवन को खोखला करने में उमीदारी का हाथ था। शासकों को अपना उल्लू सीधा करना था। इसीलिए वे इस पचड़े में बँधे पड़ने लगे। फलतः भवन की नींव और दीवारें एक साथ झमझोर हुईं। मुगल काल में यदि कभी अपना शोक पूरा करने के लिए लोक पक्ष की ओर साहित्यकार ने संकेत से स्वर साधा तो धर्म ने तुरन्त उसे अपनी ओर खींच लिया। 'बिचारे' कवि पूर्व मध्य काल में अपने 'राम' और 'हृष्ण' की गाथा गाने में ही तल्लीन थे। उत्तर काल में साहित्य लोकावस से हट कर दरबारी हो गया। वैदय सत्कृति में पसे होने पर भी भारतेन्दु ने विभिन्न साहित्यिक विधाओं के माध्यम में गुनाही के प्रति अपना आक्रोश व्यक्त किया। 'संकेत' उनके साहित्य का प्रतीक था। युग-चेतना की प्रभुति देखने के लिए दूर जाने की आवश्यकता नहीं, 'हिन्दी साहित्य का इतिहास' ही पर्याप्त होगा। जिस समय अमेरिका और रूस वाले मगन और चन्द्रलोक की यात्रा कर रहे हैं उस समय हिन्दुस्तान के लोग अष्टाचार निरोपक आन्दोलन चला रहे हैं। जब चीन अपनी सीमाओं को दृढ़ कर रहा है तब अपने देश में भूप और नरबंदी के माध्यम से परिवार नियोजन किया जा रहा है।

कविता, निवन्ध और नाटक के माध्यम से भारतेन्दु ने सब जागरण के जो संदेश दिये थे वे पुनर्जागरण काल की कविताओं में गुँजने लगे थे। विज्ञान की प्रगति, प्रेम की मुविधा और वैचारिक वातावरण के कारण गद्य का जो विकास हुआ उनमें भी वही नवचेतना युगव्यापी स्तर पर आयी। नहने की आवश्यकता नहीं, कि यह काम प्रेमचन्द के पहले नहीं हुआ। विषय विवाह, परस्त्री गमन, दाल विवाह, आदि समस्याओं पर आधारित वैयक्तिक चेतना से युक्त उपन्यासों की जो रचनाएँ हुईं उनका आधार पाठकों के गाली समय तक ही सीमित रहा।

प्रेमचन्द जी का समय शान्ति यानी नयी दिशा का समय था। काव्य-क्षेत्र में प्रगाढ़ जी, धानोचना और निबन्ध में आचार्य रामचन्द्र शुक्ल एवं उदयाम और

कहानी के क्षेत्र में प्रेमचन्द जी ने नये क्षितिज की खोज की। इन तीनों साहित्यकारों को अमली नकली की पहचान थी। क्या ही अच्छा होता यदि प्रेमचन्द के दिशा निर्देशन के आधार पर नेहरू ने भारत के भविष्य का सपना देखा होता। खेतिहर देश में नगरो के सुधार और उनकी उन्नति को प्राथमिकता देने से जो दुष्परिणाम हमारे सामने आये हैं, वे अभी कम हैं। अभी और भी कुछ होना है। राजनीति के आडम्बर होने वाले पुजारियों को लोकव्यापी हीनता का, आन्तरिक अकिञ्चनता का, अघोगामी स्थिति का सही पता कम होता है। उनके कमरे में सही तस्वीर भी गलत हो जाती है। सारे निगेटिव घुँघसे हो जाते हैं।

प्रेमचन्द जी की साहित्य भावना में ईमानदारी थी, उद्देश्य था। जीवन से अलग हट कर साहित्य को समझने का प्रयास उन्होंने नहीं किया। यद्यपि मेरे विचार से उनका आदर्शवादी रूप ही अधिक उभर कर आया पर यथार्थ की दृष्टि भी समाज को उन्हीं के माध्यम से मिली। अपने अन्दर सारा कलुष छिपा कर बाहर से नैतिकता की ठेकेदारी उनके साहित्य में नहीं मिलती। उनके लेखन ने हिन्दी उपन्यास में नयी क्रान्ति भर दी। देखने का कोण बदल गया। इसानियत की खोजबीन गाँव में होने लगी। एक प्रभावशाली घरतीपुत्र की हैसियत से उन्होंने घरती की तस्वीर खींची।

सामाजिक गतिरोधों को भी जाने वाला साहित्यकार क्रान्ति का नारा अवश्य लगवा सकता है, किन्तु सबके सामने जनजीवन के व्यतिक्रमों का विरोध नहीं कर सकता। क्योंकि इसके पीछे पूँजी का हाथ रहता है। आज तो प्रत्येक क्रिया-कलाप पर पूँजी की सभ्यता की छाप है। सन् ४७ में समझौता-स्वराज्य का जो लोग गाँधी जी के लिये चरम उपलब्धि बन गया वह पूँजी के हाथों विक कर वर्तमान पीढ़ी को अपाहिज और पंगु बना रहा है। प्रेमचन्द जी योद्धा की भाँति समस्याओं से लड़ते रहे, जूझते रहे। रूसी कथाकार फादएव की भाँति उनके मन में आत्म-हत्या की बात कभी नहीं उठती। साहित्य को जनता से सम्पर्कित करने का प्रयास नयी दिशा का क्षितिज खोल गया। 'लोक की भूल', 'कोरा गर्जन तर्जन' 'वर्तमान का अमिष्यकनीकरण', 'महायुद्ध की प्रेत छाया', 'फासिस्ट तानाशाही', 'साम्राज्यवादी प्रति-द्विष्टता', 'मेहनत और मजूरी', तथा 'समाज में व्याप्त असामाजिक घृणा' को प्रेमचन्द जी ने पास से देखा।

कथ्य का बोध, सत्यवादिता, सहज और उपलब्ध का रूपांकन जितना स्वाभाविक रूप में प्रेमचन्द जी में मिलता है उतना उनके खेदे के अन्य उपन्यासकार में नहीं है। नाम गिनाने की आवश्यकता नहीं; किन्तु यह बात बिल्कुल साफ है, कि विस्तार और गहराई दोनों दृष्टियों से प्रेमचन्द जी से उनके स्कूल के प्राय सभी उपन्यासकार प्रभावित हुए। वैयक्तिक सम्बन्धों की उत्तम-सुलभ कहानियाँ, मनो-वैज्ञानिक तथ्यों की जाँच-पड़ताल, एवं गाँव और शहर का विचार-बोध प्रेमचन्द के दायरे के बहुत बाहर नहीं गया। अलग-अलग दिशाओं की उपलब्धि की अनेकरूपता

प्रत्येक रचनाकार की किसी भी विशिष्ट कृति में दिशाओं देनी है। जो उपन्यासकार प्रतिभा को ईश्वरीय देन समझ कर रचना में लगे रहें उनकी उपन्यासियों का उत्तरोत्तर ह्रास होता गया; किन्तु जिन्होंने कर्मवादी आधार लेकर कल्पना को माधन-मात्र मान कर लिखा वे निरन्तर विकास के पथ पर बढ़ते गये।

प्रेमचन्द जी के समय में साहित्य का सम्बन्ध समाज में जोड़ कर रचनाकार ने मानव को वैयक्तिक धरातल से हटा कर सामाजिक भूमि पर प्रतिष्ठित किया। 'युग की मांग', 'प्रतिभा का वरदान', 'उदात्तमान सुजाम्यहम्' आदि गुस्ताख निकरे हैं। 'यह होते बाना है', 'वह होते बाना है' की प्रतीक्षा में समाज का, वर्ग का और राष्ट्र का बड़ा अहित होना रहा है। आदर्शवादी होने हुए भी यथार्थ को समझने की दृष्टि हिन्दी उपन्यासकारों की प्रेमचन्द से मिली। जिस समय मुँगी प्रेमचन्द ने यह सुना कि प्रमाद जी ने 'ककाल' लिखा है, वे प्रसन्नता से झूम उठे। पढ़कर बड़ी सराहना की थी। कहा करते थे वे, कि जो साहित्यकार अपने वर्तमान को नहीं देख सकता वह धनीत को क्या देखेगा।

इन मारी स्थापनाओं और प्रतिपत्तियों के धावबूद भी प्रेमचन्द जी के समय में भावनावादी रचनाओं का सृजन किया गया। समाज की यथार्थ तस्वीर उतारने वाले उपन्यासकारों ने भी भावनावादी रचनाएँ दीं। इसी युग में जैसे-जैसे व्यावसायिकता बढ़ती गयी, फार्मूलों के आधार उपन्यासों का सृजन होता गया। प्रकाशक टेक्नीक और नाम मुझाने लगा। अपने को धुरधर कहने वाले उपन्यासकारों ने धन की उशाना में कला की प्राप्ति दे दी। उन्हें अच्छे शायी बिकना पड़ा।

प्रेरणा की दृष्टि में अग्नेयी और फ्रेंच के उपन्यासों का प्रभाव ग्रहण कर कुछ उपन्यासकारों ने एकदम नयी चीज़ प्रस्तुत की किन्तु कुछ उपन्यासों में उपार सामग्री का पटा आसानी से लग गया। फायट के अध्ययन से जहाँ एक ओर बन्द दरवाज़े खुले वहीं दूसरी ओर एक अहित यह हुआ, कि समाज में हट कर उपन्यासकार की खोज व्यक्ति पर सीमित हो गयी। कुछ समय के पदचान् ऐसा प्रतीत हुआ जैसे सब कुछ पढ़ गया है। अन्तर्भन की विभिन्न धीयियों का पता लगाने-लगाने उपन्यास व्यक्ति केन्द्रित होता गया। सामाजिक बोध के जोनिम से भोग बचने लगे। एक चरित्र पकड़ कर उसी में अपनी प्रज्ञा की उपलब्धि भर कर संतोष किया जाने लगा। युग-बोध की पकड़ ढीली हो जाने पर सर्वत्र नदयहीनता दृष्टिगोचर हुई। ऐसा कुछ लगने लगा कि 'गोदान' में प्रचानन के बाद कुछ शेष नहीं बचा जिसे लिखा जाये। मन् १९४७ ई० में समझौते की छात्रादी मिलने पर जैसे समूचा समाज विधामग्न हो गया, या फिर जागा तो भयना पेट भरना और नुर्सी बचाना ध्येय बन गया, वैसे ही साहित्यिक उपन्यासियों ने सम्बन्ध में भी हुआ। अनुभूत मृत्यु को, भोगे हुए जीवन को, समाज की कमजोरियों और मजबूरियों को प्रेमचन्द स्कून के उपन्यासकारों ने व्यक्तिगत दृष्टियों के आधार पर व्यक्त किया।

प्रेमचन्द के बाद

सन् १९३६ ई० में प्रेमचन्द जी दिवंगत हुए । ठीक ग्यारह वर्ष बाद भारत को तथाकथित आजादी मिली । दिल दहलाने वाले रक्षापात की स्मृति लेकर पाकिस्तान के हिन्दू भारत की सीमाओं को लांघ कर अन्दर आ गये । कुछ भारतीय मुसलमान पाकिस्तान चले गये । मेरा लक्ष्य घटी घटनाओं की तस्वीर प्रस्तुत करना नहीं है । युगव्यापी परिवर्तन का आकलन बिना घटनाओं का ब्योरा जाने संभव नहीं होगा । महायुद्ध, समाजवादी दृष्टिकोण, मनोवैज्ञानिक चिन्तन, कला का उपयोगितावादी रूप तथा शोषण का धार्मिक लेखकों के अध्ययन का विषय बना । मार्क्स 'गरीबों के मसीहा' के रूप में समाज में विभूत हुए । भारतीय समाज की नयी उपलब्धि के पीछे हिंसा, रक्तपात और जातीयता का इना खोर रहा, कि घटनाएँ मानव के मन पर उभर आयी और 'उपलब्धि' द्वितीय श्रेणी में रख दी गयी । प्रेमचन्द जी ने हिन्दी उपन्यासकारों को जो मार्ग दिखाया था उस पर चलने के लिए कुछ उत्साही लेखक तैयार हो गए पर अपने बौने अनुभव और छोटे कनवेस के कारण जनता को प्रभावित न कर सके । प्रेमचन्द के बाद हिन्दी उपन्यासकार योरोपीय साहित्य का प्रभाव बढ़े चाव से ग्रहण करने लगे । भारतीय धरती और समाज से कट कर वैचारिक बोध मानसिक चेतना विम्बों में उलझ गया । यह प्रवृत्ति ऐसी पनपी, कि पश्चिमी लेखकों और कवियों के उद्धरण प्रतूदित और मूल रूप में हिन्दी उपन्यासों में आने लगे । बौद्धिक परिक्षीणता यहाँ तक बढ़ी, कि सामान्य हिन्दी पढ़ीलिखी जनता और मुट्ठी भर शिक्षित कहे जाने वाले लोगों के लिए रचन का ऐसा घटाटोप बनाया गया जो विकास का सौराभ न बन कर व्यवधान बन गया । लेखन का उद्देश्य लेखन हो गया । महायुद्धों के परिणाम-स्वरूप पश्चिमी देशों (इंग्लैण्ड, फ्रांस, इटली आदि) में ध्यान निराशा, कुँठा आतंक, रिक्तता आदि का धायात भारत में अधिक मात्रा में हुआ । समस्याएँ रूस, चीन और जापान के सामने भी थी, किन्तु यह सारा माल वहाँ नहीं पहुँच सका । पश्चिम का सब कुछ ले लेने की प्रवृत्ति के कारण संस्कृति और सम्पत्ता में जितना इजाज़त हुआ उसमें कम साहित्य में नहीं हुआ । परिणाम यह हुआ कि स्वतन्त्र चेतना और मौलिक विचार शक्ति का उल्लंघन कम हुआ । धारणाओं की प्रतीति के विरोध में यदि कोई स्वर आया भी तो पूँजीपतियों की पत्रिकाओं और उनके पालतू सम्पादकों ने उसे दबा दिया । नज़्मनवीसी का प्रतिवाद इतना बड़ा, कि उससे प्रभावित होकर कुछ बड़े लेखकों ने प्रभाव पाने के लिए या कुछ सुपीरियर ग्रहण करने के लिए योरोपीय भाषाएँ सीखनी प्रारम्भ कीं ।

इस प्रतिवादी वातावरण में भी कुछ लेखक अपने ढंग से आगे बढ़े थे । किन्तु उनके उपन्यासों को तथाकथित समर्थ अंग्रेजी परस्न हिन्दी पत्रिकाओं के सम्पादक अपनी भद्रा से देख कर आलोचना अथवा विचार-विमर्श के ज़ाबिल नहीं समझते थे । एक रात में सर्वधेष्ठ उपन्यासकार बनने का नुस्खा छूँटा जाने लगा । साधना से हट कर घनेक उपन्यासकार साधन खोजने लगे थे । सामाजिक अनुकूलता से विमुक्त

कयाकार बढ़त कुछ रीतिकालीन रचनाकारों जैसा विचार-बोध लेकर रचना करने लगे। पूँजीपतियों का वर्ग राष्ट्रीयता और धार्मिक ठेकेदारी की ऐसी स्वाँग-रचना की, कि सामान्य जनता के ऊपर उनका जादू असर कर गया। भव तो समाज के सामने कोई लक्ष्य नहीं था; क्योंकि गाँधी बाबा ने 'स्वराज्य' दिला ही दिया था। विस्थापितों ने बताया, कि उनकी जायदाद पाकिस्तान में छूट गयी। वहाँ वे जमींदार थे। इस असह्य स्थिति पर स्वतंत्र भारत की सरकार को तरस भाया और सहायता की राशि में अधिकता हो गयी। जो कंगाल बन कर पाकिस्तान से भागे थे वे इस साल में मकान मालिक बन गये। जो बी. ए. पास करके भागे थे वहाँ एम. ए. बन गये। प्रमाणपत्र पाकिस्तान में छूट गया। अध्यवसायी थे। 'दंड फंद' कर लेते थे इसलिए पिछले कोटे को भागे पूरा कर लिया।

पंचवर्षीय योजनाओं की सुरसा ने अपना मुँह फैलाया। नहरों, सड़कों, पार्कों, भवनों और बाँधों का निर्माण होने लगा। मानवकृता और आलाकी में नेताओं ने भाखरा नागल को तीर्थ कहना प्रारम्भ किया। यह सारा टीमटाम नहरों के लिए किया गया। जहाँ रोशनी थी वहाँ और रोशनी हो गयी, जहाँ धँधेरा था वहाँ और धँधेरा हो गया। देश के नेताओं में माँगने की प्रवृत्ति बढ़ी। सरकार ने हिन्दुस्तान को 'बनाने' (?) के लिये प्रायः सभी देशों से ऋण लिया। येँहँ और चावल माँगा। दूध के डिब्बे माँगे। सम्पन्न देशों ने अपने ब्लॉक में शामिल करने के लोभ से भारत की मदद की।

देश में एक ओर प्रवृत्ति के प्रकोप से मूला पड़ रहा था दूसरी ओर एक वर्ग 'गाय माता' की रक्षा के लिये उत्पन्न भया रहा था। क्योंकि कांग्रेस अपने को स्वराज्य-प्राप्ति में सब कुछ समझती थी, इसलिए कुर्सी का पाया अधिक मजबूत समझा जाने लगा। यह भी कहते मुना गया है—'स्वतंत्रता-प्राप्ति आन्दोलन में लून मैंने बहाया है तो ऐश क्रोन करे।' मैं यह कहने की भावश्यकता नहीं समझता कि गाँधी जी की मृत्यु के पश्चात् आजाद हिन्दुस्तान में बत्तों, होटलों, सेवासदनोँ (?) और एकान्त आश्रमों के माध्यम से सामन्तवादी बातवचरण पुनः लौट आया। समूचा वर्ग गरीबी और बेकारी से मुँह मोह कर व्यक्तित्व ऐश व धारम में डूब गया। संपर्क की जिम्मेदारी 'समय के मारे दुष्टों' पर छोड़ दी गयी। मजदूर और किसान को प्रवृत्ति नहीं मिला, शिक्षा नहीं मिली, तमिऴ नहीं सिखायी गयी, विज्ञान का पय नहीं मुभाया गया, मनोरंजन के साधन नहीं जुटाये गये फलतः खाली समय में उमने सेवक को घपती तृप्ति का साधन बनाया, जिसके कारण सरकार को नम-बन्दी, भुप और परिवार नियोजन की योजना बनानी पड़ी। इन सारी परिस्थितियों से युगीन उपन्यासकार परिचित न रहा हो ऐसी बात नहीं है। वह प्रचार के पोस्टर देखता था। अन्तजार की म्यूड पढ़ता था। रेडियो के सम्प्रसारण सुनता था। जिस प्रकार स्वतंत्र भारत के नेताओं ने अपने लिए विलासिता के साधन जुटाये उसी प्रकार उपन्यासकार मोफा मेट, रेडियो, बैंगना, बार और अन्य प्रमाणों के चक्कर में घूमने

लगा। किसी ने सरकार के यहाँ नौकरी करली, कोई पूँजीपतियों की चाकरी करने लगा। उनकी कलम का तेज समाप्त सा हो गया। किसी को पुस्तक नहीं रही कि वह गन्दी गलियों, ढाबों और गहातों को देखे अथवा गाँव गिराव जाकर स्थिति का सही अध्ययन करे। स्वतंत्र भारत का अर्थशास्त्री वातानुकूलित कमरे में बैठ कर किमान के घर का बजट बनाने लगा, राजनीतिज्ञ ससद-भवन और विधान-सभा भवन में भारतीय संविधान की धाराओं का साम्य और विरोध ढूँढ़ने लगा। उपन्यास-कार कल्पना का सहारा लेकर अनुभूति की आवश्यकता न समझते हुए नकली धादमी और काल्पनिक समाज के चित्र खींचने लगा। प्रारम्भ में जिन्होंने कुछ जोश में प्रच्छा लिखा उनका उत्तरोत्तर ह्रास होता चला गया।

प्रेमचन्द के बाद के उपन्यासों में व्यक्ति के अन्तर्मन को समझने की ज्यादा कोशिश की गयी है। जहाँ कहीं समाज को, एक वर्ग को उपन्यासकार ने देखा है वहाँ उसकी ईमानदारी साफ समझ में आती है। उग्र, चतुरमेन शास्त्री, भगवतीप्रसाद बाजपेयी, बृन्दावनलाल वर्मा, भगवतीचरण वर्मा, जैनेन्द्र, इलाचन्द्र जोशी, अरक, प्रज्ञेय और भूमतलाल नागर आदि में जहाँ एक और प्रस्तुतीकरण की नवीनता है वहाँ वह परिक्षीणता भी है जिसकी ओर पहले संकेत किया गया है। सियारामचरण गुप्त, यशपाल, राहुस, रागेय राघव, नागार्जुन और रेणु आदि में व्यक्ति और समाज को पास से देखने का चाव है। वस्तुतः प्रेमचन्द के बाद के युग में ऐसे कई उपन्यासों की सृष्टि हुई है जिनका न केवल युगीन महत्त्व है, अपितु भागे भाने वाले समय में भी वे याद किये जायेंगे। किसी घटना को अथवा समय को कथा बनाने में समय लगता है। उपलब्धि और परिवर्तन को ध्यान में रख कर यदि विचार किया जाय तो इस युग का सबसे अधिक महत्त्व इस परिप्रेक्ष्य में है, कि अभिव्यक्ति के अनेक ढर्रे खोजकर उपन्यासकारों ने भागे कदम बढ़ाया। जीवन से अलग रह कर जीवन का अध्ययन किताबी हो जाता है। और कभी-कभी बड़ा गलत साबित होता है। जिस देश में भावाभिव्यक्ति पर पाबन्दी न हो उस देश के लेखक यदि आँख बन्द कर कलम घिसते रहें तो कोई स्मरणीय उपलब्धि दिखायी नहीं पड़ेगी।

और अब

समय के अनुसार देश और समाज की गतिविधियों में परिवर्तन होता रहा। स्वराज्य प्राप्ति का साम गाँधी के अनुयायियों ने खूब उठाया। आजाद देश के ठेकेदारों ने अपने भकान भजवत बना लिये किन्तु उन्हीं की बनायी हुई सरकारी इमारत में दम तोड़ दिया। जनता के सामने व्यापक स्तर पर योजना का जाल फैलाया गया। उद्योग धंधों का विकास प्रारम्भ हुआ। देश के कुछ भागों में 'विकास' पहुँचा और कुछ में विकास की बात भी नहीं पहुँची। एक ओर साम्प्रदायिकता का विष समाज की नसों में फैल गया दूसरी ओर जातिवाद के आधार पर चुनाव लड़ा गया। कचहरियों में भीड़ के कारण और छोटे-छोटे अधिकारियों के आलस्य और धूसखोरी की घात के परिणामस्वरूप न्याय मिलने में देर होने लगी। राजा महाराजा जमींदारी

समाप्त होने के बाद व्यापारी बन गये । कुछ काँसेस की कृपा के कारण विधान सभा और नसद में घुसने लगे ।

चीन और पाकिस्तान की जनता में जोश पैदा किया । अपनी धरती की रक्षा के लिए समूचा देश व्यग्र हो उठा । इस व्यग्रता में ईमानदारी थी । प्राचीनता का डोह, भाषा का भगडा, उत्तर दक्षिण एवं पूर्व पश्चिम का सवाल भारतीय जनता के सामने उभर करके आया । बड़े शहरों के विकास में अधिक ध्यान दिया गया; किन्तु कस्बों और छोटे नगरों की उन्नति उतनी नहीं हो सकी जितनी बीस-सत्तीस वर्षों में होनी चाहिए थी । कुछ ग्रामों के गाँव उन्नत हो गये; किन्तु अधिकांश गाँव पहले जैसे ही बने रहे । यही बात शिक्षा की भी रही । किसी-किसी नगर में तीन-तीन विश्वविद्यालय हैं, किन्तु कुछ प्रदेश ऐसे भी हैं जहाँ प्राथमरी स्कूल के बच्चे महुए के पेड़ के नीचे पड़ते हैं । कुर्सी पर बैठने वालों के पास इन प्रश्नों का उत्तर नहीं है । यदि किसी प्रदेश या अंचल का नेता मिनिस्टर हो गया तो वह अचल सुघर गया अथवा अचलति के घेरे में पड़ा रहा । यदि किसी जगति विशेष का कोई व्यक्ति केन्द्रीय अथवा प्रांतीय सरकार का मिनिस्टर हो गया तो उसके विभागीय कर्मचारी उम्मी जाति के निपुण होने लगे । योग्यता पीछे छूट गयी सत्तुति और परिचय नीकरी के माध्यम बन गये ।

ऊँची शिक्षा धर्मेनिकता का घर बन गयी । विभागाध्यक्षों और उपकुलपतियों के साथ सामान्य प्रवक्ता भी भ्रष्टाचार में शामिल हुए । सरकारी ब्याक में निकले व्यक्ति उपकुलपति बनने लगे । भाईभतीजावाद के विषयर में बानावरण को दिया कर दिया । विश्वविद्यालयों में 'उसको उठाओ' 'इसको गिराओ' का पद्धत चलने लगा । कुछ शिक्षण सस्थान कारखाने की भाँति शिप्टों में काम करने लगे फिर भी हमाम बिद्याधियों को प्रवेश न मिलने से निराश होता वृद्धा है । सामाजिक बानावरण में धूल मर गयी । शिक्षा, व्यापार, खननीय धर्म और संस्कृति सभी क्षेत्रों का संश्लेषण पूरे समाज पर प्रभाव डालने लगा ।

परिवर्तन के नाम पर जितनी उन्नति हुई वह किसी प्रयास का परिणाम नहीं लगती । प्रतीत होता है समय बीतने के साथ परिवर्तन अपने आप आता गया है । हम और कर्म में कोई खास परिवर्तन नहीं हुआ । हाँ गाँव के लोग ट्रांसिटर सदका कर चलने लगे, टेरिफोन और टेरिकॉड पहनने लगे । विश्वविद्यालय के स्नातक बाहू चलने में लल्लू लल्लू हुए ।

स्त्री शिक्षा की ओर से सरकार एकान्ता विमुख रही । इस क्षेत्र में कोई काम नहीं हुआ । देशवासियों में भी इस ओर कोई चाव नहीं दिखायी पडा । मिनिस्टर, नेता और अधिकाधियों की नजरियाँ शहर में पड गयी हैं इसलिए उनके मन पर हम पिछडेपन का कोई बोझ नहीं है । पूरी पीढ़ी के अधिकांश सदस्य पतिशित है । इस पिछडेपन का पूरा उत्तरदायित्व सरकार पर है । अब समाज में धीरे-धीरे परिवर्तन के संकेत मिल रहे हैं । भ्रष्टाचारी व्यक्ति जनता की निगाह

में कब तक वबेगा। काम न करने वाली सरकार से जनता अच्छा बदला चुकाती है। राजनैतिक जागरण बढ़ रहा है। अब जनता में अरना अधिकार माँगने का शोर मचा रहा है। एक बार चुनाव में वोट देकर भारत की मोली जनता पाँच वर्ष तक डंड रुपये किये आलू खरीदने के पक्ष में अब नहीं है।

हिन्दी उपन्यासों की नयी सैप को देखने में जहाँ एक ओर आशा बँधनी है वहीं दूसरी ओर निराशा भी होना पड़ता है। जिन उपन्यासों में प्रकाशक की जिद आये रही उनकी दस्तु पूरी तरह व्यावसायिक है। कुछ कृतियाँ ऐसी हैं जिनका मंदिर, अनुसूति और सामाजिक बोध सभी कुछ ईमानदारी की जमीन पर है। 'बानी के प्राचीर', 'बहुल', 'भाषा गाँव', 'अलग-अलग बँवरणों', 'मछली मरी हुई', 'कालेज स्ट्रीट के मसौदा' और 'मिन्सु सीमान्त' आदि कृतियाँ इन श्रेणियों में आती हैं। नयी उप-सर्गियों और प्रयोगों के चक्कर में धूमने वाला उपन्यासकार यथार्थ को नहीं देख पाता है। कलन: उसके प्रयास का रंग फीका लगने लगता है। कुछ कृतियाँ हिन्दी उपन्यास साहित्य में ऐसी भी आयी हैं जिनमें केवल संक्षेप की परतें उधारी गयी हैं। नैसर्ग मानव जीवन की एक अनिवार्य भावश्यकता है इसलिए वह त्याग्य नहीं, किन्तु कलात्मक अभिव्यक्ति का उद्देश्य लेकर संक्षेप का वर्णन करना और बात है। केवल व्यापारिक साधन के रूप में पाठक की कमजोरी का नाजायज फायदा उठाना दूसरा दृष्टिकोण है।

भाज के उपन्यासकारों का एक वर्ग ऐसा है जो किसी न किसी राजनीति के द्वाँक में प्रभावित है। आदर्शों और सिद्धान्तों का इम्पॉट ग्रभी बन्द नहीं है। यदि पिकानो और रेग्ना की नकल हो सकती है तो अल्वेयर कामू, कॉलिन विल्सन और मार्ग के इदम के साथ इदम मिलाये जा सकते हैं। एक बार हिन्दी साहित्य के एक समालोचक महोदय ने ध्यान पूर्ण ढंग से कहा था मुझमें—'जनाब, मैंने तो हिन्दी के एक उपन्यास के कनिपथ अर्थात् की डी० एच० लारें के उपन्यास 'लेडी चैटरलीड लवर' के अनुवाद के रूप में देखा है। यह प्रवृत्ति बड़ी दुर्भाग्यपूर्ण है। प्रभावित होने में उतनी हानि नहीं है जितनी दूसरे की सामग्री को भाषा का बीगा पढ़ना कर अपनी कहने में है। स्वच्छन्दता के नये प्रवाह ने, चिन्तन की नयी गति ने, वैचारिक बोध के नये प्रायाम ने, सामाजिक सन्तुलन के नये परिवेश ने भाज के उपन्यासकार के सामने नया शिक्ति स्रोत है। विज्ञान की बीड ने दुनिया को तिकोड़ कर छोटा कर दिया है। अध्ययन की नयी दिशाओं का सकेन नये रचनाकारों को बुझा रहा है। वस्तुतः राजनीति के इस हाम-युग ने सभी क्षेत्रों को प्रभावित किया है। शिस प्रकार पीडी के सामने यह प्रश्न है, कि वह क्या करे? उगी प्रकार नये रचनाकार के सामने यह समस्या है, कि वह क्या लिखे? यही कारण था कि साहित्य में एब्जर्ड, मदेम और अनपेल की रचना हुई। नाम को उछालने के लिये विभिन्न प्रकार के निक्डम रजे गये। यह दृष्टिकोण प्रवृत्ति अधिक जितों तक नहीं टिक पाती। यद्यपि समय का नियम जम पकितना को माफ़ कर देता है; किन्तु यह तथ्य जान कर भी समाज से कट

कर उग्यास लिखने से लेखक नहीं चूक रहे हैं।

ग्राज की एक ताजा समस्या और है। हिन्दी साहित्य में लेखकों की जनसंख्या देख कर परिवार-नियोजन की याद आती है। नकल नवीसों के बीच में घसल को खोजना और मल्लिनाथों की भीड़ में कानिदास का कुछ देर के लिये गायब हो जाना आश्चर्यजनक नहीं है। उर्दू के कुछ बेचारे लेखक अब हिन्दी लिखने लगे हैं। अपरिपक्व अनुभूतियों की सामग्री लेकर पति पत्नी के मोटस लिखे जा रहे हैं। स्वाभाविकता लाने के लिये गालियाँ लिखी जा रही हैं। लेखक (लेखिका ने भी) ने सोचा, जब लोग गालियाँ देते हैं तो हम लिखने से क्यों चूकें। यौन प्रवृत्तियों की तृप्ति का लक्ष्य और स्वाभाविकता लाने का अस्वाभाविक अहाना कितना हास्यास्पद है।

नयी दिशा और नये परिवेश में रचना करने के लिये बहुत बड़ी समझदारी की जरूरत है। यदि घँघूँपूर्वक काम नहीं किया जायगा तो रास्ते में मँटूर चुक जाने की प्रायशका है। इस प्रकार की स्थिति लेखक के व्यक्तित्व को समाप्त कर देती है। युग और सत्य से भयभीत रचनाकार का लेखन प्रयम थेभी का नहीं होगा। बुद्धिवादी वर्ग में रचनाकार का और फिर मौलिक रचनाकार का व्यक्तित्व सर्वाधिक महत्वपूर्ण है, इसलिए निर्भीकता उसे संघर्ष करने के लिये नया बल देती है। हने अन्दर के कर्म को अनुधान के रूप में छोड़ना नहीं है तथा बाहरी टोमटाम में ही सारा समय नष्ट नहीं करना है। आवश्यकता है नये साहित्य के लिये नये श्रम की, क्योंकि नये मूल्यों की स्थापना का तथ्य भी नवीन होगा। पुराने सिद्धान्तों की बुनियाद पर नये समाज की इमारत नहीं खड़ी हो सकती है। सारी व्यवस्था सत्य निया की हकदार है। परिवर्तन, अन्तर्बाह्य का परिवर्तन नये मूल्यों की स्थापना में सहायक सिद्ध होगा। ग्राज भी मजग उग्यामकारों का एक वर्ग अपने ईमानदार सृजन में खलान है, आदरस्त होने के लिये यह तथ्य पर्याप्त है।

गाँव की आत्मा की खोज

धिवेकी राय

दासतन्त्र के 'गोदान' के बाद दो दशक गुजरे किन्तु गाँव का मुक्ति-मार्ग छेके पड़ी है आज भी दुस्तर समस्याओं की मनहूस बैतरणी, एक नहीं बनेक यानी 'अलग-अलग बैतरणी'। जिसे आधुनिक ग्राम-बोध की स्पिरिट में सजोर-बटोर कर उपन्यस्त किया डॉक्टर शिवप्रसाद सिंह ने और स्वाधीनता के बाद पहली बार ग्रामाचल अपनी समग्रता के साथ उभरा। एक देश-काल तथा समाज-समष्टि की समवेत आलेखन-दृष्टि में वस्तु और शिल्प की अद्भुत ताजगी मिली। पढ़कर लगता है कि अब तक का समूचा औपन्यासिक ग्रामाकन नगर के परिप्रेक्ष्य में हुआ है तथा खेत-खलिहान और बन्नी-बोझ की असली बातें अब आई हैं। गाँव की नयी सचाई, उसका दुःख-दर्द ऊपर से छू भर जाने की नहीं, भीतर से उघाड़ने की कला बहुत नयी है।

प्रेमचन्द अपने उपन्यासों के घूम फिर कर नगर में आ जाते हैं मगर 'अलग-अलग बैतरणी' की कथा करंता गाँव से बाहर नहीं जाती है। प्रेमचन्द में नागरिक-ग्रामीणता थी और भाग्य वे गाँव से उकता जाते थे। यही सैलक रम गया है, उमी में घुलमिल गया है। गाँव की सारी कुरूपता को आदि से अन्त तक भेजने की माहुरिकता उनमें है। तराशहीन सम्पूर्णता के साथ जिन्दा ग्रामाचल, एक एक घर, एक एक भागने इस अस्पृहलू उपन्यास में अपनी पूरी हुलियाँ और खान्दानी वयानान के साथ उजागर हैं। नये गाँव की नयी सस्वरता, कोने-कोने की टोह, हर हवेली, हर गली और बँठक का रेखान्यास, न कही सघन, न कही विरल, एक साफ तसवीर मामने आ जाती है। पूरी ग्राम कहानी आदि से अन्त तक नयी तुली, सन्तुलित है। लगभग दो दर्जन परिवारों की एक कहानी एक समय की कहानी, यह नयी उपन्यास कला है जिसका निखार इस उपन्यास में देखते हैं। बाहर से बिस्तराव है और भीतर में एक मूत्रता। पूरे गाँव की कहानी, सबकी कहानी समान्तर विवर्धित होती है परन्तु मपाट

कही नहीं। सस्पेंस बना रहता है और रहस्य कभी-कभी मागे चलकर खुलता है। इस पुरानी प्रौढन्यासिक विद्या का लेखक ने उपयोग किया है। कथा-भूमि से हटाकर देखने पर अनेक भ्रष्टाचार पृथक् से, स्वतंत्र कथा से लगते हैं। नये गांव की नयी प्रवृत्तियों के दस्तावेज, व्यक्ति, समाज और ग्राम-जीवन की टूटन के कीमती मसौदे पेश किये गये हैं। लोकभाषा की ओर ढलान इस कृति की निजी विशेषता है जिसके होते प्राच-लिकता का भ्रम हो सकता है परन्तु यहाँ करता एक 'अंचल' नहीं आधुनिक भारत का एक प्रतिनिधि गांव है, अपनी पूरी यथार्थता के साथ।

नये गाँव . नयी सकलें

स्वराज्य होने और जमींदारी टूटने के पश्चात् गाँव में 'नयी विरादरी बनने और नये रिश्ते बनने' के क्रम में पचायती चुनाव के पतरे पृष्ठभूमि का काम करते हैं। पार्टी-बन्दी होती है और नये उठते अपड बदमाशों की पार्टी बनती है। इसी सन्दर्भ में 'प्रलय-प्रलय वंतरणी' के पन्ने खुलते हैं। एक ओर सूरजू सिंह की पार्टी और दूसरी ओर मीरपुर के बाबुमान-खानदान की पार्टी। देखते-देखते गांव हरिया सिरिया जैसे बदमाशों का गाँव बन जाता है। चुनाव में स्वयं को हरा कर जैपालसिंह सुखदेव को इसलिये जिता देने हैं कि उनका प्रतिद्वन्दी सुरजूसिंह चित्त हो जाय। यह चुनाव की तिरपट मोटी थी। गांव की टूटन का प्रथम चरण पचायती-चुनाव सिद्ध हुआ। पुराने जमींदार नयी नीति अमानते हैं। उनकी नीयत है, 'गांव की जनता के सामने माथा झुककर छिपे तौर से उनके भाग्य-विधाता बने रहेंगे।' गाँव के गुंडे जलूस निकालने हैं और मारा लगाते हैं, 'गुंडागर्दी नहीं चलेगी।' डाक्टर सिंह ने ऐसी अनेक स्वातन्त्र्योत्तर प्रवृत्तियों को बखूबी बाँध है। लोगो की एक ऐसी शकल उमरी है जिसमें साज-डर नाम मात्र का भी नहीं। देवी चौधरी खतीर मिया की देहन दशाकर मरे ममाज के बीच कह देते हैं, 'काहे का रपया, काहे का खेत?' वस एक ही धुन है, सुटपाट कर जल्दी बड़े भ्रादमी हो जायं। गांव में एक परिधमी भले मानुस मास्टर आया तो न वैचल उसकी खिल्ली उड़ाई गयी बल्कि उसे 'बेसिनास्त' भागने के लिए मजबूर कर दिया गया। निन्दा की क्या परवा? ग्राम सभापति कहता है, 'जब देखो कि मारा गांव कटकटा कर तुम्हारी निन्दा करता है तब जानो कि तुम बड़े भ्रादमी हो रहे हो।'।

जमींदारी टूटने पर जमींदारों की भतिरिक्त धाय के बीच खेत बन्द हो गये। ऊपर शोक-मस्कार बहरी रहे। पूति के लिये वे सर्वेध धाय की ओर, पाने की दलानी, अनेक माकैठ, तस्कर व्यापार धादि की ओर भुक्त। जैपाल सिंह देवा-नाण्ड में पानेदार के नरोने पाँच सौ रुपये पर निशाना बाँधने हैं। बुझारथ ट्रेन-डकैती में पकड़ा जाता है। जमींदार की जगह सभापति जैसे पदों पर धानीन लोग नये तरह के शोषक सिद्ध होते हैं। मुग्धदेव शोषित वर्ग का सभापति है पर सम्यक् ध्यान की हत्या वाले मामले में पानेदार को चमारों की मूर्खी हड्डियों पर दौत गड़ने की सलाह देना है। उन्म्यास

मे आजादी के बाद गाँव के गाँव की यह ऐसी उभरती नयी शकल है जिसमें देवनाथ और विपिन जैसे स्वप्नशील युवक बेमेल होकर घुट-घुट मर जायें।

एक केन्द्रीय कथा

करँता के दर्जनों किमान परिवार की कहानियों के बिस्तरे कथा-जाल में क्या कोई मुख्य कथा-वेन्द्र है? वास्तव में 'अलग-अलग चेतनशील' एक भूतपूर्व बाबुमान जमींदार परिवार के टूटने की कहानी है जिसका युवक बहादुर गाँव की असफल रूढ़िवाद से ऊब कर शहर भाग जाता है। टूटन क्रमशः आती है। छावनी के बाबुमान जैपाल सिंह और गाँव के धनी जमींदार सुरज सिंह में पुस्तनी शत्रुता है जिसके मूल में इन परिवारों के एक युवक और युवती देवपाल और राजमती की प्रेमवर्ति है। यह शत्रुता नये युग के अनुरूप विकसित होती है। जैपाल सिंह परिवर्तित परिस्थिति के अनुकूल पैतरे बदलने हैं और अपने बचपन को संभाले जा रहे हैं; परन्तु अपने उत्तराधिकारी बुभारथ के सम्बन्ध से डोमन चमार की बेटी सगुनी को एक दिन छावनी पर पाकर उन्हें ऐसा धक्का लगा कि उठ नहीं पाये। एक गौरवपूर्ण अध्याय समाप्त हो गया। भागे गिरावट, छल छद्म, हीन मसूबे और अंधी लागडाट चलती है जिसके बीच में समूचा गाँव शराबोर है।

ऐसे ही मैं शहर की पड़ाई समाप्त कर करँता में आया बुभारथ का छोटा भाई विपिन, एक फर्स्ट क्लास का स्कॉलर। उसका साथी देवनाथ भी डाक्टरों पास कर गाँव में जमने की कोशिश कर रहा है। दोनों के मन में गाँव के प्रति स्नेह है। समय-समय पर विपिन में नये खून की ताजगी दिखाई पड़ती है। एक दिन ग्याय और वानून के नाम पर उसने यानेदार को डाट कर चुप करा दिया। अपने परिवार के विरुद्ध चुपके से मदद कर उसने पुष्पा का धरदार नीताम पर चढ़ने से बचा लिया। बचपन का प्रेमोत्कृष्ट पणप कर सहक तो उठा पर गाँव की हवा उलटी पड़ी और अपने मूक प्रेम को लेकर विपिन टूटने लगा। सीपिया नाले की घटना ने उसे एकदम उलाड़ दिया। पुष्पा को फँसाने के चक्कर में बुभारथ बुरी तरह घायल हुआ पर कुल की लाज बचाने के ह्वाले से विपिन ने सारी स्थिति का बोझ अपने सिर पर मोड़ लिया। परन्तु इतना बोझ लेकर चलना कठिन है। उसका प्रेम लुट रहा है और वह घसमस है, अनकही प्रेम बेदना में तड़प रहा है, आत्मगतानि और आत्मदाह में गल रहा है।

पूरे उपन्यास का यह मध्य 'अयोध्याकाण्ड' वास्तव में बहुत ही मर्मस्पर्शी है जहाँ दो परिवारों की प्रतिष्ठा कसौटी पर चढ़ी हुई है। लेखक ने बहुत ही गम्भीरता के साथ कथा भाग को समाला है। चबिया चटपट पुष्पा का विवाह कर भारमुक्त हो जाती है पर रह जाती है बात चुभी विपिन के हृदय में पटनहिया मामी की, कि 'ऐसे भी कोई किसी का हाथ पकड़ कर छोड़ता है? ऐसे ही मरद हैं भाप?' अपनी कायरता पर विपिन की अन्तर्बेदना घनी हो जाती है। पुष्पा उसकी यी पर भूठी प्रतिष्ठा के पीछे उसने अपना सून कर डाला। उसका मन बैठ जाता है। वह सोचता

है, 'अपनी जन्म-भूमि को मृत कंचुल से निकालने की सारी तमन्ना एक-एक करके खत्म होती गई। रही-सही कमर पूरी हो गई। देवनाथ के कस्बे में सरक जाने से उसने गहरी खीझ में कहा, 'मारो सारे गांव को गोली।' घोर यह शहर की घोर भाग खड़ा हुआ। अचानक एक खुले रहस्य की तरह सामने धा गई कनिया। मगर, उनके प्रेम में ऐसी सामर्थ्य कहीं कि रोक सकें? हा पड़नेवाला ज़रूर चकित होता है कि कहीं मिमिर—मिसिराइन की कहानी की पुनरावृत्ति का यह तो नहीं कटा?

दो दर्जन टटकी उपकथाएँ

इस एक केन्द्रीय कथा के चारों घोर बहुत कुशलता के साथ लगभग दो दर्जन उप-कथाएँ बुनी गयी हैं जो उसकी पृष्ठभूमि का काम करती हैं, उसे घागे बढ़ाती हैं, प्रभावित करती हैं या पुष्ट करती हैं। इन उपकथाओं के मूदन में ही उपन्यासकार की समूची कला लगी हुई है। 'भाथा गांव' नहीं इनके बीच एक पूरा गांव बहुत ही मफाई के साथ उभरता है। जिनसे प्रकार के व्यक्तित्व घोर व्यक्ति मिलकर एक गांव होता है लेखक ने किसी को छोड़ा नहीं है। गांव के एक-एक भग को उचित साक्ष-सवार मिली है, न किसी को कम न किसी को अधिक। यह कथात्मक मयम घोर सतुलन विस्मय कारक है। बहुत अधिक उछाड़-पछाड़ करता खोजने वाला लेखक वास्तव में सर्वत्र 'सम' पर होता है। एक गांव की उसकी परिकल्पना बहुत भुविचारित एवम् सुनियोजित है तथा करता एक प्रतिनिधि गांव है। गांव है तो वहाँ बाबुमान जमींदार की एक छावनी है जमींदार है, उसके सगूर-भागू हैं। उनका बनवाया मन्दिर है तो उसके पुजारी गोगई महाराज हैं। सुखदेवराज के प्रभाव में ये काप्रेमी हो जाते हैं। वास्तव में गांव के ये दोनों गवार अथकचरे गांधीवादी हैं। हरखू सरदार जैसा बड़े दरबार का मेवक घोर डरकी जैसा व्यक्तित्व है। भबू लाल उपविद्या, एक लोभी ब्राह्मण। एक-एक परिवार की पूरी कहानी लेखक रखता चलता है। विदोषता है कि वह ऐसे स्थान से घोर ऐसे ढब से उठाता है कि पड़नेवाला कभी बोर नहीं होता है।

वह सब तरह के किमान परिवार को लेता है। बन्धी काका का परिवार, मोटे लोग, मोटी बुद्धि। बलू जैसा कय्याराशि नामर्द इस परिवार को ले जड़ना है। परमू सिंह बड़े जमींदार एक सौरवाह, बाद में उपेक्षित और पुष्पा तो इस परिवार में नाहक जन्मी। टीमलमिह एक किमान, बेटा हरिया धावारा हो गया। गांव में फेलियर पनपून पहन कर घूमता है। साथी है भीरिया, छत्रिन्वा। इन गवार गुंडों को हाँकने वाले गांव के पुराने बाबान्दे घनी किसान सुरजूमिह जो मीरपुर के छावनी वाले बाबुमान जमींदारों के प्रतिद्वन्दी हैं। एक गांव है तो ये सब लोग हैं। ये मूर्ति-भजक लोग हैं। शरीफ सोय भी गांव में हैं। 'मैला घाचल' की तरह इन प्रतिनित लफ्फे-बहिक्ट इस गांव में नहीं हैं। मनोल गांव की नयी हवा में बहुत दूर, पुराने स्थानान का दगेफ़ आदमी, जगन मिमिर पहलवान, नेक इन्सान। जमीन लूटपाट कर घनी हो जानेवालों के प्रतिनिधि देखी चौवरी। बेटा जगेमर गांव के एक महारूप स्थान को भरता है। मन का हीन तनका लपटा। शहर में सिपाहीगिरी करते गांव में

आकर रोद भाड़ता है। अद्भुत अस्पर्शित धरित्र दयाल पड़ित का। घर एक गया, एक मेया। सारे गाव के पक्की-पठवनिया, एक 'भउग' और गाव के आवश्यक थग। गाव के अग चमटोल की कहानी, भिनकुभा एक हलवाह, धुरबिनवा एक चरवाह, सरूप भगत एक नेकदिल भक्त हरिजन सरदार। अन्य छोटे लोग जो गाव को एक बड़ी शक्ति देने हैं, थोमू घोवो, लोकगीत की धुन में जीनेवाला, उसका बेटा सुरजितवा परम्परा को निबाहते जाठा। गाव का स्कूल, उसकी भी रोचक कहानी, नये-पुराने का सघर्ष, एक अस्पताल, भव्यजाल उपधिया के डॉक्टर बेटे देवनाथ के पलायन की कहानी, कोने-कोने की पाह लेराक ने ली और सब मिलाकर गाव की जो एक शक्ति खड़ी की सो धेरे मोहरे से बहुत सुपरिचित लगने के साथ अपनी समस्त दुर्बलताओं और समस्याओं में सत्य है।

गाँव वक्त का ताजिया

"फसलभेंट पाटो", सलकी गाउटी की संस्कृति, समलवाई का गुदना और बाबू के केवडार के रोमांस वाले गाव करैता की अविस्मरणीय तसवीरें, देवधाम का मेला, चमारो और बाबुओं की लड़ाई, एक लड़ाई स्वराज्य के पहले की, जिसकी याद रह गई और एक स्वराज्य के बाद की, देवपाल और मुब्बा नद के मल्लयुद्ध का खूँसार दृश्य। पुर्जया से लेकर तलैया में डूबकी-धुमौल खेल तक जैसे अगणित दुर्लभ ग्राम चित्रों की अवतारणा, सर्वत्र एक भावुक यथार्थ दृष्टि से लेखक ने वह सब देखा है जो प्रायः भदेला रह जाता है। हरिया की मूर्ख लडाकू औरत को वह देखता है, 'बीचो-बीच प्रागन में पसर कर नये पैरों को फैलाकर फटी साड़ी खींच कर सीती रहती थी और मुट्ठी भर भात के लिये लड़ाई करते लडकों को किटकिटा कर गंगा के दहाने भेजा करती।' इसमें एक पूरे परिवेश का बिम्ब अत्यन्त घना, सांकेतिक, प्रभावशाली और स्पष्ट रूप में उभरा है। पात्र स्वयं तो योजने ही हैं पर निरसन में नये शिल्प का कमाल वहाँ दिखाई पड़ता है जहाँ पात्रों के अन्तरप्रदेश की हलचलो के चित्र उन्हीं की भाषा में, उनकी विचारतरंगों को अपने मानस में पचाकर लेखक स्थान-स्थान पर देता चलता है। लेखक और पात्र की यह मानसगत अद्वैतता इस उपन्यास की एक मूल्यवान उपलब्धि है। अगणित बिम्बों में गाव की मूर्खता और गरीबी को लेखक ने जो उभारा है सो एक और अनोरजक है और दूसरी ओर बहुत क्लेशकर। रह रह कर सवाल उठता है कि उबारने का मार्ग क्या है? लेखक गाँव के प्राथमरी स्कूल को पेश करता है। उसकी ओर अधोमति, दक्षिणानुस, बुद्धमस मरा हेडमास्टर, प्रगतिशिल माहौल, नर-वानर हाँके जा रहे हैं, पूरा अंधेरखाता, एक अच्छा आदर्शवादी अध्यापक शशिकान्त आता है तो सबको अँधस पड़ने लगता है, हेडमास्टर को, गाँव के सरपना लोगों को और वह भी टूटने लगता है। हेडमास्टर शशिकान्त को भिडकता है कि आप जब पूजा पाठ नहीं करते तो चागवानी और पून लगाने के चक्कर में क्यों पड़ते हैं? यह है सच। गाँव की एक पार्टी सिरिया के पिटाई-काण्ड में शशिकान्त को गवाह बनाने में असफल होने पर नाराज होती है और एक दिन

जब वह सबका बेंतन सेकर लौट रहा है, शाम के अंधेरे में गाँव के गोयडे दो व्यक्ति उसकी आँखों में बालू भोक्तकर धीरे आहत कर दो सौ नव्वे रुपये छीन कर चम्पत हो जाते हैं। वह बेचारा रातों रात भागता है, बेजिनास्त।

उपन्यास में गाँव के जिस वातावरण को लेखक ने ग्यस्त किया है उसकी एक विशेषता है। वह अच्छे लोगों को धकियाँ के फेंक देता है। वह उमी का प्रेसर है कि खलील अपने को 'एक हारा हुआ इंसान' कहता है। आजादी के बाद देठा पाकिस्तान बसा गया। यहाँ वह बदलते परिवेश में अपने को बस न सका और शराफत, इनाक और मेक-नीयनो के नाम पर रोता है। विपिन से कहता है, 'यह एक नये किस्म की घाँधी है बब्बन वेठा, जिसमें गर्द नहीं, गर्मी होती है।' सगता है, आपुनिकता गाँव में क्रूर अन्धता लिए सारी सियाई-सरलता को छाप कर बैठ गई है। खलील के शब्दों में नया यद्दास है। लेखक ठीक ही कहता है, वह 'गये वक्त का ताजिया' है। गाँव छोड़कर जा रहा है। मुसाकत हो जाती है विपिन से। कहता है, 'बेहूदा किस्म की हुवा चल रही है।' भीतर की सारी ऊँच और कटुता इस एक सक्षिप्त वाक्य में छिपी है। उपन्यास में अन्क भर जाने वाले खलील को लेखक ने विशेष ढंग से धकित किया है। उसका गँव पलायन इंसानियन और शराफत का पलायन है।

अच्छों की कतार चैतरणी विस्तार

कहँता में अच्छे लोगों की एक कतार है, मास्टर शशिकान्त, खलील, विपिन, देवनाय, सल्लभगन, पटनहिया भाभी और जगन मिसिर। इन्हे देखकर लगता है कि गाँव अभी प्राणहीन नहीं है। पर एक-एक कर सभी चले जाते हैं। शेष बच जाते हैं जगन मिसिर। एक लरे ब्यक्तित्व वाला पहलवान जिसने धनाम जैसी स्थिति में जन्म ग्रहण किया और दैव-योग से जन्मभर नि सन्तान की मन स्थिति और नियति में लडना पड़ा। उनकी विधवा भाभी ने किस प्रकार उन्हें पराया होने से रोक लिया, इस घटना में ग्रामीण गृहस्थ जीवन के एक नये आयाम का उद्घाटन होता है। मिमिराइन बाहर से विवाह की बात बनाती है पर भीतर विरोध बसता है, सब बहुत ही पधार्य, भावात्मक, मौनिक एवम् मनोवैज्ञानिक है। लेखक एक रात के उनके रोमाचक सहवास का वर्णन करता है। बाल भागे भी बहती है पर विवाह की बात उनके सिर का बोझ बनी रहती है, चैतरणी पार कराने और पितरों को पानी देने वाले वेंच उत्तराधिकारी की कंधोट सासली रहती है और अपना जीवन एक 'उनटी समबीर' की तरह मासता रहता है। फिर धीरे-धीरे समझौता कर लेते हैं। अपने अन्तर्विरोधों में मुक्त मिसिर जो में अच्छे ग्रामीण जन की निर्भीकता मिमती है। हरिया और जेमेर जैसे लोगों की हँकड़ी दूर करने में उनका ब्यक्तित्व उनका दाना-गत्व दमक उठता है। गाँव के बिसराव के प्रति हर्षिक नडपन उनसे मिसरी है। एक जगन मिसिर को गाँव के प्रति धानान्वित छोड़कर नेमक ने पूरे उपन्यास को धानावारी बने रहने दिया है।

सवाल बैतरणी का जगन मिसिर के मन में ही पैदा होता है। 'बैतरणी पार कौन करायेगा?' और हारकर उत्तर भी वही देते हैं, 'कौन किसको पार कराता है बैतरणी?' मिसिर का भावी जीवन (बुढ़ापा) एक भारी बैतरणी बना सामने पड़ा है। यहाँ सचमुच सबकी असग-असग बैतरणियाँ हैं। एक कुसंग की बैतरणी की ओर लेखक इशारा कराता है जिसमें से निकला गोपाल मगरमच्छ से भरी दरिया में जा गिरता है। उच्च वर्ग के मनबले लोगो की धिनीनी बैतरणी है चमटोल। डोमन चमार की लकड़ी सगुनी के साथ सरे ग्राम जब सुरजूसिंह पकड़े गये तो समूचे गाँव का सिर झुक गया। बड़ी बीहड़ और दुस्तर है यह 'काम' की बैतरणी। देवपाल और राजमती में तो प्रेम था परन्तु शोमनाथ और सोनवा में यह प्रेम कहाँ गया? ठीक मौके पर एक सवाल लेखक सरूप भगत के मुँह से उठवाता है। 'भाज तक किसी रजपूत-बाभन की लकड़ी के साथ चमार दुसाध का परेम काहे नहीं हुआ?' ऐसे अवसर पर अव्यक्त रहकर भी प्रश्न समाज की घनावट का और उसकी आर्थिक विपन्नता का, शोषण और सामाजिक अत्याचार का उठता है। लेखक स्वयं इस नये किस्म की बैतरणी की ओर सदृश में संकेत करता है। 'जब शिवरव सिरस्कृत होता है, व्यक्ति के हक छीने जाते हैं, सत्य और न्याय अवहेलित होते हैं तब जन-जन के आनुष्ठो की धारा बैतरणी में बदल जाती है, नर्क की नदी बन जाती है।'

लेखक ने करंठा के नरक में पटनहिया भाभी के आंसुओं की नदी को भीगे मन से देखा है। उसने गाँव में छिने उसके नैतिक हक को देखा है। अपने नामई पति कल्पू से गहरी प्रतुष्टि पा कर उसे हक था कि वह विपिन से उपन्यास माँग कर पड़े शाशिकान्त को ग्रैजी में मदद के लिए बुलाये भयवा डाक्टर देवनाथ से अपने पति के इलाज के सिलसिले में बात करे। लेकिन क्या समाज उसके इस हक को मान्यता देने के लिए तैयार है? इस अवसर पर गाँव के अच्छे लोग चाहें वह शाशिकान्त हो, चाहे विपिन या चाहे देवनाथ, सभी परम्परागत विधि-नियेध और सड़ी नैतिकता के कड़े पहरे में विवश भीर और उसके प्रति निर्दय हैं। पटनहिया भाभी के विवाह की कहानी नारी पर होने पर क्रूर अत्याचार की कहानी है। यह बाल-विवाह है और सर्वथा बेमेल। मगर गाँव में ऐसे ही होता है। अभिभावक सोचते हैं, 'शादी हो गई अब चाहे पास हो या केन।' ऊपर कल्पू का एक स्तर पर अवरुद्ध काम-विकास उसे बीबी का पुरुष बना कर मानसिक रोगी से शारीरिक रोगी की हालत में पहुँचाते मार झलता है। पटनहिया भाभी की सुहागरात की चर्चा बहुत दर्दनाक है। उसकी प्रतुष्टि इच्छा, उसकी मूकवेदना, उसकी मनोवैज्ञानिक प्रतिश्रियाएँ उसके हसोड़ स्वभाव की चर्चा, होली में लकड़ों को पकड़ कर नया करने की उसकी खान, सब एक गूढ़ मार्मिक वेदना से पाठकों के मन को भर देती है।

न केवल पटनहिया भाभी में अपितु शेष दो प्रमुख नारी पात्रों, कनियाँ और पुष्पा में इसी प्रतुष्टि और मूक वेदना को लेखक ने उभाड़ा है। तरासहीन सहजता और गाँव का अग्रगण्य व्यक्तित्व सब में है। इन तीनों का तीन कोण वे सम्बन्ध

विपिन से टकराता है। तीनो वार विपिन पलायित होता है। उसका यह पलायन महुज ग्राम-बोध से भरा है। कुछ और होना तो हम लेखक पर दोषारोपण करने। एक खटक तब भी रह जाती है। कनिया के जिस प्रशान्त, भम्भीर, विशाल और उज्ज्वल व्यक्तित्व को लेखक उभारता है वह अन्त में तीन जलने सवान उठाकर पाठको को सश्यालु बना देता है। विपिन के विवाह की चर्चा पर उनकी चुप्पी और अनन्तरता क्यों? पुष्पा की ओर प्रेम जान कर भी उनकी ओर से विपिन को बड़ावा क्यों नहीं? और अन्त में नौकरी पर जाने के अक्षर पर वैसा मूढ़ एवं जटिल रज क्यों?

गाँव की आत्मा की खोज

'अलग-अलग बैतरणी' की महत्वपूर्ण उपलब्धि है भाषा सम्बन्धी। हिन्दी के साहित्यकार इसर लोक-संस्कृति और लोक-भाषा की ओर झुके हैं। श्री भगवतीचरण वर्मा के उपन्यास 'भूले दिसरे चित्र' और श्री उपेन्द्रनाथ अक्षर के एकाकी नाटक 'जिसकी बात' में अवधी की माधुरी का बिखरा बंभव रेश चुके हैं। डॉक्टर राही के उपन्यास 'आधा गाँव' की भाषा भोजपुरी-उर्दू ही मुख्यतः है। अपने घर की भाषा अब तक तिरस्कृत रही है। स्वतन्त्रता के बाद प्राच्यनिक नगर-बोध से अनुप्राणित उपन्यासों में न केवल अवधी की सम्पदाकी बल्कि वाक्य के वाक्य अवधी प्रयोग देख चुके हैं। उसमें आत्म-विस्तार की भगिमा रही। आत्मोपलब्धि उसे देखने एक झूठा नारा प्रतीत होता। जहाँ भाषा का स्वाभाविक राग नहीं वहाँ यह उपलब्धि कैसे सम्भव होगी? डॉक्टर सिंह में इस 'राग' की स्वाभाविक पकड़ है। उन्होंने किमान, बनिहार, हलवाह, चमाइनि, और चमरोन के भाषागत प्राणतत्त्व को छान लिया है। गाँव के गुहो की भाषा, चाटुकार और टुकड़खोरो की भाषा, कास्टेबिल और हंड कास्टेबिल की भाषा के फर्क की उन्होंने समझा है। लेखक ने सवे हायाँ फडकती-रपटनी हुई ताभी टटकी साँत की जिस नयी भाषा को पेश किया है वह बेसक बहुत जानदार है। उपन्यास में खड़ी बोली को सुधड़ भोजपुरिया मोड़ दिया गया है। उसे अनारसीपन की चादनी में ऐसा ढाला गया है कि मन पर उसकी मिठास बैठनी जानी है। इस ढलान की दिशा स्वाभाविक है। प्रेमचन्द में यह दवे-दवे रूप में थी। उन्होंने गडी धोनी का लोकभाषाकरण किया था और यहाँ लोकभाषा का खरीबोनी-करण किया गया है जिसे इस रूप में देखने है, 'ई गाँव ही भइसा है।' लेखक ने 'लमहर', 'निछटम', 'पोरसा', 'ठहर' जैसे सैकड़ों शब्दों का 'लोहो-लोहो', 'मोही-मोही', जैसी विविध शब्दावली का, फल्लड में पहना, भक्षर में जाय' और हिकका फटना' जैसे अनगिनत मुहावरों का सोह-भाषा के तल से बीन कर उटार दिया है। ये शब्द हमारी भाषा की वनावट में स्वाभाविक ताने-बाने में बने हैं परन्तु कामा में बन्द कर लिखने के कारण ऐसा लगता है कि अलग से बतिया चय गई है और पंचन्द का भ्रम होता है।

गाँव की आत्मा की खोज की सही दिशा पथ-गम पर भाषा में मिलती है। गाँव के गंव को पहचान के साथ आभासित 'अमाड की जिन्दा मटिही सुवास' वह चोन्हना है। 'नायरमोषा के बादामी फूलों की गंध' पियरी माटी से पुती दीवारों की सोधी महक और सल्लिहान की खुरखुरी अनाजिया वाम में उपन्यास बासा गया है। लेखक की शिक्षाप्रत है कि लोगो में सुगन्ध-चेतना नहीं बची। गंध की अनुभूति के साथ चटक चित्रों को वह ज्यों का त्यों उतार देता है। 'मिवान जैसे रंगीन कलाबत्तू का थोढ़ना है जिसे सोने पर फरफराती घरनी गुमगुम लेटी किनी की आतुर बाट जोह रही है।' उसके गाँव का एक अवाग है जिसकी 'जाँघों पर छीट की जाँघियाँ ऐसी फब रही थीं जैसे केले के पेड़ से तितलियाँ लिपट गई हों।' उपमाओं में अद्भुत ताजगी के साथ लेखक की निजी भाषा, इस भाषा को लेकर उपन्यास में वह जगह-ब-जगह विदोषकर परिच्छेदों के आरम्भ में व्यक्तिनिष्ठ ललित-निबन्ध लेखक के हाशिये पर घा जाता है। उसमें एक आनुरता झलकती है। जैसे लोगो की आँखों में उंगली डाल कर दिखा रहा है, 'अरे देखो यह ऐसा है अपना गाँव।'।

'चमटोल' . एक ग्रामाणिक स्वर

करँता गाँव के दक्खिन ओर चमटोल है। यही ग्राम-संस्कृति है। प्रायः गाँव के दक्षिण ओर यह ग्राम जीवन की महत्त्वपूर्ण इकाई होती है। गाँव और चमटोल के बीच गड़ही भी एक सामान्य चित्र है। एक गाँव में ये दो गाँव, एक में बाबू दूसरे में बनिहार। उपन्यास के माध्यम से पहली बार इतनी स्पष्टता के साथ दोनों का मतगाव सामने आया है। लेखक राजनीति का स्पर्श कहीं नहीं करना है परन्तु तथ्य खुलने चलते हैं और ऐसी स्थिति में वे और प्रभावशाली होने हैं। बाबुओं और चमारों की लड़ाई में जब शत्रुता भूलकर छन भर में बाबुमान एक जुट हो जाते हैं तो यह बात अविदित नहीं रह जाती कि सुविधा प्राप्त शोषक-वर्ग वाले आपस में भले लड़ें परन्तु शोषितों के लिए सब एक हैं। भिन्नकुषा, धुरविनवा और जगजितवा की इस चमटोल में बाहर से तो खूब मनसायन है परन्तु क्या वास्तव में वह वैसी ही है? चमटोल में घुसते ही मिलती है घनेसरी बुढ़िया, अनेक कर्म-कुर्म में माहिर, चमटोल की एक सीमा, सारे गाँव की रिगौनी, फिर चमाइनों के सस्ते रोमांस, विचित्र कांक्किच, नयी-नयी गालियाँ और नग्नता, सर्वथा एक नयी दुनिया। अपनी माँगने पर जहाँ पिटाई होती है और कमाई खाने के मूक पशु की तरह प्राणी पड़े सब सहते हैं।

यह चमटोल साल में एक महीना चैत में बगती है। फिर ग्यारह महीने तक बुनी रहती है। दूर-दूर से आये परिखाजक बनिहारों की संस्कृति के उपन्यास में अस्पष्टित चित्र उतरे हैं। सगुनी एक चनता पुरजा चमाइनी-बिटिया और दुलरिया एक हंसोड लड़की, जैसे एकदम पटाखा। लेकिन इस मारी-खुशी के नीचे किनना अमानक दर्द दबा है? हमारी सही अर्थ-व्यवस्था का सारा गलीश जैसे इस चमटोल के रूप में पूँजीभूत है। चमारिन के साथ राजपूत के पकड़े जाने की घटनाओं में

गरीबी बीमरस रूप में सामने आती है। मुरजूसिंह को मनुनी के साथ सरे आम गिरफ्तार कराकर लेखक उच्च कहलाने वाले समाज के मुँह पर पकता है। बार-बार सवाल उठता है कि क्या फर्क पड़ा स्वराज्य से? चमारों की सामूहिक पिटाई जैसे तब होती थी वैसे ही अब भी होती है। बात कुछ आगे भव बढ़ती जरूर है पर कोरी 'बात' और 'भाषण' से क्या होगा? सगुनी और मुरजूसिंह का घन्तर क्या जाति का घन्तर है? यह किननी भूठी बात है? यह आर्थिक विषमता का नरक है। इसीलिए सरूप भगत गाँव की रहाइस को ही विपत्ति का मूल मानते हैं। कहते हैं, 'घोसला बनाओये तो गिद्ध कीओ की नजर लगेगी ही' वास्तव में उस अतिहीन-रूप चमटोल के आगे बाबुओं का करंता गिद्ध-कीओ की जमान की तरह लगता है। उपन्यास में तटस्थ और सही दृष्टिकोण से यह विसंगति प्रस्तुत की गयी है। लेखक ने गरीबी के व्यवहार को परखा है।

फिर गाँव का क्या होगा?

लेखक ने उपन्यास को विद्याल भोजपुरी-संस्कृति का जीवन्त प्राईदा बना दिया है। करंता दो हजार का घावाही वाला एक ऐसा गाँव है जैसे भारत के गाँव होने हैं। वह अत्यन्त ही सुपरिचित लगता है। दक्षिण पट्टी में मुरजूसिंह, उत्तर पट्टी में बुभारप जैसे 'एक नाद दो भैंसे'। दक्षिण के कोने पर महावीर जी का मन्दिर जहाँ दुखी और निराश लोग आकर मन बहलते हैं। हर तरह के लोग-बाग। गाँव कल्पू को नामर्द बनाने में योग देता है तो हरिया को एक फस्टेडिग युवक। उसे कहीं रिकर्गनिशन नहीं मिलता है। यह देवी चौखरी के गवार भिपाही बंटे जगेसर का गाँव कितना सुपरिचित है। वह एक घमडी नोकरिहा और बलू कमामुन, हर-मुट नैतिकता का प्रतीक, बायस्कोप वाले का पैसा सूट कर ऊपर से घौम जमाता है, 'भभी सूटने वाले तुमने देले कहाँ?' यानी एक से एक जीव, हर प्रकार के जन्तु, अपनी भौतिक विशेषताओं के साथ। सीरिया 'जेबा मे' लगा कर बोलता है। हरमू सरदार बात-बान में 'महावीर सामी की कसम' ठोकते हैं। जगेसर की आज्ञा है, 'सट से खीच लूगा जीम राखी लगाकर' और बुभारप को सगुन ठकिया है, 'भगवन्त हो, भगवन्त।' रुप-रग, चान-दान और बीज-धानी में एक जीता आगत गाँव।

जहाँ प्रच्छा घटने भोटने पर व्यर्थ बाणों का निशाना बनना पड़ता है, 'ई मयव मटफिन लगाने की तैयारी है का?' जहाँ के लोग हैं कि 'गमछे की भोती में भरे हुए ज्वार के सावे का बड़ा-मा फड़ा मुँह में डालकर चबाते चर देते हैं'। मिस्टर, बिपिन, देवनाथ और राधिकान्त संयोग से एक दिन मिलने हैं तो एक भयंकर सवाल उठता है कि दम-बारह साल से लेकर भटारह-बीस तक के गवर्दे-जवयुवकों के चेहरों पर मकड़ी के जाल इतने घने क्यों हो रहे हैं? इसकी और इससे सटी समस्याओं की तनवीह लेखक ने बहुत ही मुस्मदी से की है। नये परिवेश में, नये बदलते मूल्यों के बीच गाँव में जनपते एक नये हिस्से के सुदगर्भ

गाँव को वह दबूधी पहचान रहा है। उसमें एक तीखा अहसास है कि पुराने सड़े मूल्य गाँव की ज़िन्दगी को सड़ा रहे हैं। जिनके चलते गाँव के 'पानीदार युवक' जाब लगे बँल की तरह हाक रहे हैं, और हर नारी 'खोलते कड़ाहे' के भागे खड़ी है। गाँव की हवेली जैसे एक खुली हवालात है जिसमें पटनहिया जैसी करोड़ों नारियाँ सीम रहनी हैं। यदि अशिकान्त जैसे बूढ़ा कोई अंग्रेजी की मदद करने पहुँचता है तो एक होआ खड़ा हो जाता है, भूकम्प आ जाता है। बड़े बूढ़ों की नैतिक पहरेदारी की आवाज कड़कने लगती है। फिर सास लेना दूभर, यह नैतिकता क्या है मानो गाँव की नाक पर का एक फोड़ा।

इन सबको लेकर गाँव बुरी तरह टूट रहा है। वह भले लोगों के रहने सायक नहीं रह गया। सब अच्छे लोग उसे छोड़ कर चले जा रहे हैं। यही मुख्य स्वर है प्रस्तुत उपन्यास का। सबका साराँस निचोड़कर जगन मिसिर कहते हैं, 'सस चली गई।' भोगई महाराज रोते हैं, 'भंगरेजी जमाने से भी ज्यादा विपत बढ़ गई।' सुखदेव राम सभापति को दिखायत है, 'तड़ाई भगड़े खुब होने हैं मगर सभापति को कोई साला नहीं पूछता।' मास्टर अशिकान्त को स्कूली बच्चों की मुखमुद्रा सालती है। 'उन्हे डाँटो सब भी और हँसाओ सब भी चेहरे में कोई फकं नहीं पड़ता।' विचित्र मुर्दनी है, अद्भुत टूटन है, तिसपर भी भले लोग गाँव को छोड़-छोड़ कर चले जा रहे हैं। मन पर एक आतक-सा छा जाता है। वह कोई गहरी कचोट है कि जगन मिसिर कहते हैं, 'यहाँ रहते हैं वे जो यहाँ रहना नहीं चाहते पर कही जा नहीं सकते। यहाँ से जाते भव वे हैं जो यहाँ रहना चाहते हैं पर रह नहीं सकते।' और जाते-जाने बिपिन एक जलता सवाल छोड़ जाता है, 'फिर गाँव का क्या होगा?' प्रश्न बहुत गंभीर और प्रायः अनुत्तरित है तथा हमारे समूचे अस्तित्व के भागे उपन्यासकार उसे खड़ा कर देता है।

रास्ते अपने - अपने

●
ललित शुक्ल

बीज^१

इस कृति की पढ़ने के पश्चात् साहित्य का उद्देश्य स्पष्ट रूप से सामने आता है। 'आदमी की जिन्दगी के हर पल का कोई लक्ष्य होना चाहिए'—किसी लेखक का यह वाक्य सत्य के धून में घुल-मिल गया है। सदयहीनता के जन्म के लिए दूषित शिक्षा-प्रणाली भरी जीवन-सैली, थोथे घमं पड़तियाँ, गुलामी की गन्दगी और घना-वर्दयक बंधन उत्तरदायी हैं। 'बीज' के वस्तु-विन्यास का कैनवेस धीरे-धीरे खुलता है। आगे बढ़ता है, बढ़ता है और अन्त में सिमटने लगता है। सत्यवान और राजेश्वरी। जार्जटाउन-इलाहाबाद। अभी राजेश्वरी के नाम के साथ सत्यवान का नाम न जोड़ें क्योंकि राजेश्वरी का पति चन्द्रमा प्रसाद—'बिल्कुल कहार जैसा', 'पूरा काटून' था। अब तो मायके में 'मिसेज राजेश्वरी निगम एम० ए०, एल० टी० लडकियों को नागरिक शास्त्र और दुनिया का और बहुत-सा भल्लम-भल्लम पढ़ाती थीं।'

वालटियर के सीने पर गड़ा हुआ 'आजादी या मौत' का बिल्ला, नमक आन्दोलन, जवाना का जोश, फाँसी का झूला, लाठी की बरसात, इकलाब जिन्दाबाद का आतावरण सत्य के जीवन के सामने थे। आतावरण की इस रूपरेखा के आधार पर अमान धून की हरकतों का पता आसानी से लगाया जा सकता है। मेरे कहने का मतलब यह है, कि 'बीज' का उद्देश्य इष्कलाबी है।

अब वस्तु की समझने के लिए एकाग्र तथ्य पर और ध्यान दीजिए। जुबनी स्कूल के ड्राइंग मास्टर का देहान्त कम उम्र में हो गया। सत्यवान उन्हीं का लड़का था। सत्यव्रत (सत्यवान का बड़ा भाई) और सत्यवती (छोटी बहन) की कहानी आगे नहीं बढ़ पाती। केवल सत्यवान का सपन आगे बढ़ता है। एक दूसरा परिवार है प्रफुल्ल बाबू का जो राजकीय कालेज में गणित के अध्यापक हैं एक टिपिकल अध्यापक जो नये बँरहने में रहते हैं। अमूल्य प्रफुल्ल बाबू का लड़का था। राज के माध्यम से गह्य का परिचय रूपा नाम की लडकी से होता है जो आगे चल कर गाढ़ा हो जाता

है। इन समूची वस्तु के फ्रेम में देश की दशा की एक तस्वीर उभरी है। सजगता का एक सामाजिक कोण बनता है और समाज की जमीन पर व्यक्ति का बोध समझ में आता है। युग चित्रण को जो लेखक अपनी अनिवार्य आवश्यकता मानता है उनके उत्तरदायित्व का बोध बढ़ जाता है। जिस जीवन को, जीवन के सत्य को साथ ही पूरी तस्वीर को लेखक और पाठक दोनों देख चुके होते हैं उसके सम्बन्ध में काल्पनिक उद्धान का कोई महत्त्व नहीं होता, क्योंकि बहुत शीघ्र उसका पर्दाफास हो जाता है। यद्यपि नूनी पंजा और भयकर भेड़िया की प्रतियाँ तयाकथित शिक्षित वर्ग में भी पड़ी जाती हुई देखी जाती हैं, किन्तु इसनी समझ की बात सामान्य व्यक्ति भी जानता है, कि किसान मजूर और अन्य मेहनतकशों के जीवन का परिलेखन कहीं कमजोर है और कहीं आकर्षक है।

बीज की कहानी नगर की है। किन्तु ऐसा लगता है कि लेखक ऊँचे प्रांगण पर बैठ कर बाहरी दुःख की छवि भी देखना चाहता है। 'यह छूटा, वह छूटा' की भूमिका में कभी-कभी कुछ भी हाथ नहीं लगता। १५ अगस्त '४७ के पूर्व और बाद में जो स्थितियाँ अपने समाज की बनी हैं उनके सही और गहरे चित्रण के लिए 'बीज' का कैनवेस बढ़ा हो गया है। यही कारण है कि सत्य और राज के सम्बन्धों की कथा को मूल कथा से छोटी बनाने के लिए लेखक को महेन्द्र बागची की रचना करनी पड़ी है और राजेश्वरी निगम की हत्या। एक बात और ध्यान देने योग्य है कि राज और सत्य का प्रेम बड़े भोले स्तर (इनोसेण्ट स्टैण्डर्ड) का है। पता नहीं क्यों लेखक ने राज के इस प्रेम को भागे नहीं बढाया।

अलवार में पड़ी हुई, लोगों से सुनी हुई अथवा किताबों से जानी हुई बातों पर लगभग दो तिहाई उपन्यास आधारित है। भोगे हुए यथार्थ की गैरहाजिरी में वस्तु विन्यास तन्मयता और गहराई के स्थान पर सूनापन उभर आया है। मेरे कहने का तात्पर्य यह है कि 'बीज' न तो एकान्ततः रोमास उपस्थित कर सका है और न सामाजिक यथार्थ। बीरेन्द्र और प्रमिला को बीच में लाने का उद्देश्य असंगत लगता है। आनुवंशिक कथाओं का महत्त्व हम स्वीकारते हैं, किन्तु मूल कथा की विच्छिन्न उपन्यास की कमजोरी मानी जायगी।

उपा और सत्य का सम्बन्ध एकदम ठप्पा लगता है—बेजान सा। हाँ प्रफुल्ल बाबू का परिवार काफी तेज है। गिरफ्तारी, आजादी से प्रेम। देश पर कुर्बान होने की भावना। पन्द्रह अगस्त सैतालीस का नाम आते ही बीज का रस बदल जाता है। लेखक ने देश की नाडी देख कर लिखा कि आजादी का प्रसाद सभी को मिला। सेठ, साहूकार, लाला, रईस, बेइमान, ईमानदार, कपटों, छली, किसान, मजूर और पूर्व-पति मभी को आजादी मिली। ऐसे स्यवों का वर्णन कहीं-कहीं बीज को 'ऐसे नावेल' बना देता है और कहीं तो ऐसा लगता है जैसे कोई रनिंग कमेण्ट्री कर रहा हो। आनुमेण्ट्री नावेल से मिलती-जुलती प्रक्रिया।

बीज के लेखक की दृष्टि साम्यवादी है। उसे चरित्रों के विकास में सहायक जीवन के कॅनफिल्ट का चित्रण करने में सफलता मिली है। विरोधता इस बान की है कि एकतरफा चित्रण करने से लेखक ने अपने को बचाया है। बीज में केवल एक समस्या नहीं उभरती। जीवन के प्रत्येक क्षेत्र की समस्याएँ हैं। उन समस्याओं में जूझने वाले चरित्र हैं। अकुरण (जरमिनेशन) के मुख्य सन्दर्भ में मुख्य रूप में दो जगह बीज का प्रसंग आता है। राज की जिन्दगी कानपुर के शोर शराबे में परवान चढ़ी। एक जिन्दगी, शराफत की जिन्दगी, भोले प्यार, इंसानियत और मिठास की जिन्दगी जीती थी वह। वह प्यार और हुलार की भूख लेकर आयी, जिंदा रही और चल बसी। अमृतराय लिखते हैं—‘न किसी से पा सकी वह बीज न किसी को दे सकी, जिसकी कोख सदा बजर पड़ी रही और फनी भी तो क्या फूली……पाप के जहरीले बीजों से…… बड़ी नेक थी राज।’

एक अन्य स्थल पर बीज का नाम आता है। सीढ़ी के चक्कर में उपा की फोट लगी। सत्य से मिलने पर फोट की ही स्थिति में ‘उपा ने आँखें खोली और निर्निमेष सत्य को देखती रही। सत्य ने सोचा—‘कितना गहरा नीला है इसकी आँख का समुद्र’…… उसने बार-बार कहना चाहा—‘उपा तू नहीं जानती, तेरे इस पाप में हमारे नये जीवन के बिराद अस्वत्व का बीज छिपा हुआ है, हमारे नये मुग का बीज, नये प्रभात का बीज।’ यद्यपि सत्य और उपा की कथा में मयर्प अधिक है किन्तु पाठकों का बोट राज को अधिक मिलेगा। सत्य और उपा के सघर्ष का भ्रम परंपरा समझने के बाद स्थिति कुछ सीमा तक बोधगम्य होती है। सामान्य पाठक की दृष्टि आलोचनात्मक नहीं होती। और मैं तो यह कहूँगा कि अपने समाज में नाजा-यज बीज बपन का रोग यहाँ तक फैला हुआ है कि उस की सही तस्वीर उतारने की हिम्मत हर लेखक नहीं कर सकता। बाबोलॉजिकल धर्म पाप, पुण्य, व्यक्ति और समाज कुछ नहीं देखती। इस धर्म के पूरे होने के पश्चात् पुरुष भागता है। स्त्री धरना भार बोती है क्योंकि सही प्रमाणपत्र उसके पाम होता है। बीज के सैगन ने सर्वत्र पूरे उपग्यास में कम्प्लीकटेड स्थिति से बचने की ईमानदार कोशिश की है। मनःस्थितिर्था की शायरी भरने में तो लेखक ने तन्मयता से काम किया है किन्तु अपने चरित्रों के प्रति वह निष्ठावान नहीं दिखाई देता। उनकी यह असावधानी राज की याद की ताजा बनाये रखती है किन्तु सत्य और उपा हीरो-हीरोइन होने के बावजूद भी कुछ समय पश्चात् पाठकों को याद नहीं आते हैं। वस्तुतः राज यदि ‘बीज’ में न होनी तो यह हृदि दूसरे दर पर पहुँच गयी होनी।

माधर्मवादी दर्शन की धुट देकर लेखक ने धर्म में मेहनती और मेहनतकों को समस्याओं को उभारा है। बुद्धिजीवियों ने सवाल को हल करने में पूँजीपतियों ने पैंग का सहारा लिया है। रिवोल्यूशन का नकाब सत्य के बुद्धिजीवी चरित्र को सामान्य बना देता है। घर के सघर्षों में उत्तमा हुआ व्यक्ति ऊँचे पैमाने पर बिना बहा रिवोल्यूशनरी होगा, सभी को पता है। काश मनु ४५ के पश्चात् ६९

मोहन गांधी के अष्ट देश को किसी रिवोल्यूशनरी की छाया भी देखने को मिली होती। अमृतराय की यह स्थापना कि प्रत्येक भगड़े का निर्णय जनता करती है, अपने में एक मजबूत विचार है जिसका वैचारिक महत्व है। जनवादी शक्तियों को नोकर मुद्र में तत्पर करने के लिए बड़े चानुर की आवश्यकता है। अमरीकी पत्रकार एन्नासुरेस स्ट्रोग के साथ बातचीत के दौरान एक बार मायो-त्से-तु ग ने कहा था— 'परमाणु बम एक कागजी बाध है जिसे लोगों को डराने के लिए अमरीकी प्रतिक्रिया-वादी इस्तेमाल करते हैं। यह देखने में भयानक मान्य होता है, लेकिन वास्तव में भयानक है नहीं। इसमें सन्देह नहीं कि परमाणु बम एक व्यापक संहारकारी शस्त्र है लेकिन युद्ध की हारजीत का निर्णय जनता करती है।' सत्य और उपा की उद्भावना के माध्यम से जनशक्ति का संतुलन सम्हालने का प्रयास अच्छा है। साम्यवाद के बुनियादी उद्देश्यों पर लेवक के मारे प्रयास गये नहीं उतरते। इसका कारण यह ही मकता है कि साहित्य-भर्जन में राजनीति का महारा मात्र लिया गया है। हाँ विचारमारा की शिखा समूची लोकशक्ति को एकत्र करने का एक पैना शस्त्र है। वैचारिक दृष्टि से मार्क्सवादी चिन्तन और अध्ययन से लोग पीछे हट गये हैं। धीज के संकेत उस वैचारिक पृष्ठभूमि में लोक-मग्न की हितसाधना हेतु एक स्थिति पैदा करने हैं—यही उसकी सब से बड़ी उपलब्धि है। सुदृढ़ राजनैतिक दशा को लाने के लिए ईमानदारी और जिम्मेदारी की जरूरत है। साथ ही सतत आगे बढ़ने का उत्साह भी होना चाहिए। क्योंकि ज्ञाति एक हथियारबन्द बगावत और हिंसा से भरी हुई कारवाही है इसलिए उसमें प्रीति, दया, शिष्टता, शान्ति जैसे तत्वों के लिए वहाँ कोई गुंजाइश नहीं। यही कारण है कि धीज का नायक रिवोल्यूशन नहीं करता अपितु केवल उसका संकेत करता है।

खोया हुआ आदमी

कमलेश्वर के इस लघु उपन्यास को एक ही बैठक में भासानी से पढ़ा जा सकता है। प्रकाशकीय घोषणा में कहा गया है, कि यह एक ऐसे परिवार की कहानी का मार्मिक और सजीव चित्रण है जो आर्थिक संकट के कारण उत्तरोत्तर टूटने की ओर बढ़ रहा था। इस कथन को धृतिरंजना की भूमिका में समझने की कोई गुंजाइश नहीं है। कारण यह है, कि मार्मिकता और सजीवता इस कृति को जल्दी पढ़वा लेती है। यह तो हुई रीडेबिलिटी (पठनीयता) की बात; किन्तु विचारणीय बात यह है, कि इस कृति की रचना का उद्देश्य क्या है? इसमें मिलने वाली उपलब्धि कितनी है। लोग कहते हैं, कि कमलेश्वर नयी पीढ़ी के सज्जन क्याकार हैं। और यह उपन्यास उन्होंने बड़े शौक से लिखा है। यह बात सुन कर इस उपन्यास को शौक से पढ़ना पड़ेगा और शौक से इसके सम्बन्ध में कुछ कहना होगा।

कलात्मक अभिव्यक्ति से हट कर जब लेखक किसी फर्म में, सरकार से व्यवसायिक वचनबद्धता के किमी सौदागर से मोदीबाजी कर नेता है तो उसके लेखन का कोण

बदल जाता है। अन्दर की बातों का पता लगाना तो व्यर्थ है पर यह बात साफ उभरती है, कि समूची कृति पर छापी हुई नाटकीयता सप्रयोजन है। यदि ऐसी स्थापना से लेखक के प्रति अन्याय होने की सम्भावना हो तो फिर यह नाटकीयता उसका मैनरिज्म मानी जायगी। जहाँ तक सन्दर्भों की पकड़ और इस्तेमाल का सवाल है, कमलेश्वर का कहानीकार बड़ा सजग और प्रभावशाली है। जाने कौी उपन्यासों में उनकी वह पकड़ कहीं गायब हो गयी। वह दर्द नहीं उभरा, वह कला नहीं बोली, वह प्रस्तुति नहीं छापी, जीवन के वे चित्र नहीं बने। पता नहीं कैनेवेस (परिसीमा) बड़ा हो जाने से ऐसा हुआ भयवा और कोई कारण है।

वस्तुतः हिन्दी उपन्यास ऐयारी के इन्द्रजाल से निकलते ही रोमास की धातनी में टूट गया। विखृत और ख्यातनाम लेखक भी प्रति रोमास का ताना-बाना बुनने लगे। यह परिणाम प्रारम्भिक कृत्तित्व में प्रायः हर लेखक में मिलता है। 'डाक बॅंगला' का लेखक भी इस प्रवृत्ति से बच नहीं हो सका। ऐकान्तिक अनुभूतियों को चित्रित करने में लेखक अधिक तन्मयता दिखाता है। हम इस तन्मयता को जीवन की प्राथमिक आवश्यकता मानकर भागे बड़ने हैं। 'सीसरा आदमी' और 'खोया हुआ आदमी' की रचना का ठर्रा बहुत कुछ बँसा ही है जैसे प्रथम रचना का। जब वैयक्तिकता समाज की गर्भी से, उसके पिछड़ेपन से टूट कर बिखर जाती है तो एक तनावपूर्ण वातावरण अपने आप बनता है और विगड़ जाता है। जहाँ तक सामाजिक परिवेश का सवाल है, कमलेश्वर ने 'खोया हुआ आदमी' में उसकी समस्या मूलक स्थिति को नजर अन्दाज करके निखा है। मुझे तारा और समीरा के बीच में हरबस का घाना असंगत नहीं लगता। यह जीवन का सहज व्यापार है। वस्तु सामाजिक व्याकरण के आधार पर विवाह से पूर्व हरबस और तारा का यौन सम्बन्ध घर्माधिकारियों को मनोला गग सकता है; किन्तु नमता और समीरा के यौन अश्रुओं की भाषा का दर्द बाँचा नहीं जाता। वस्तुतः हरबस के प्रति पाठकों की सहानुभूति नहीं दिवायी पड़ती।

घपनी व्यक्तिगत और मनचाही मात्रा का सुफल तारा और हरबस दोनों को मिलती है पर यह समाज जिसमें भानवीय युगों का सर्वथा अभाव है, समीरा और नमता के लिए वेदना का सागर भर देता है।

वैयक्तिक अनुभूतियों का समाजीकरण कभी-कभी जड़ बन जाता है। जड़ता को यह स्थिति दन्ती भयावह होती है, कि व्यक्ति का जीना दूबर हो जाता है। कहना न होगा कि कमलेश्वर में बना था यह वैदुष्य पाया जाता है जो जीवन के तीव्रपन को और बड़बाहट को भली प्रकार स्थापित कर सके। वे विचल वेदनाओं के सजग पेंटर हैं। हिन्दी कथा साहित्य में भरने नमूने के वे घड़ेने लेखक हैं। पेंटर की दिशाएँ और परिस्थितियाँ भिन्नता के आधार पर भ्रम-भ्रम हो सकती हैं; किन्तु अन्तरतम से दर्द की जो तीस उभरती है और पाठक के हृदय में एक कलित भरती है वह कमलेश्वर की सपनी की घपनी देन है।

वीरन के समुद्र में डूबने वाली घटना में कल्पना का रंग रोगन काफी लगा हुआ है। किसी कथाकृति के बीच में इस प्रकार की अनहोनी घटना का परिणाम यह होता है, कि सभी पात्रों का ध्यान वीरन की ओर केन्द्रित हो जाता है। यह स्थिति ऐसी है जिसमें पाठक उलझ जाता है। अनुकूल परिस्थितियों में प्रतिकूलता का स्वाँग केवल लेखक रचता हो, ऐसी बात नहीं है, नियति भी ऐसा करती है।

व्यक्ति, परिवार और समाज में से किसे 'खोया हुआ आदमी' का आधार बनाया गया है? यह बात मूलतः स्पष्ट है कि व्यक्ति की हैसियत से नमता, समीरा और वीरन का चरित्र विशेष रूप से उभरता है। पारिवारिक परिवेश में हरबम, नारा और ध्यामलाल का नाम लिया जा सकता है। इन सारे पात्रों से केवल परिवार बनकर रह जाता है। नमता के आने से परिवार की इकाई दह्राई में बदलती दिखायी नहीं पड़ती, क्योंकि लेखक ने नमता के चरित्र की रेखाएँ खींची हैं उनमें रंग नहीं भरा है। सीमावद्धता की शर्त की बात तो मैं नहीं अनुमानता अन्यथा लेखक ने पूछता कि भाई नमता के पास वीरन का केवल एक पत्र ही दिखा देते। खैर यह सब नहीं हो पाया। और लेखक अपने पाठकों के मन की करे, आवश्यक नहीं। हाँ इतना कहूँगा, कि यदि लेखक को स्वयं परछाइयों से उलझता पसन्द है तो कोई जरूरी नहीं है, कि उनके पाठक भी परछाइयों से उलझता पसन्द करें।

हाँ तो मैं कह रहा था, कि 'खोया हुआ आदमी' का भीम परिवार से आगे नहीं बढ़ा। इसका यह अर्थ नहीं, कि समाज के परिदृश्य का लम्बा चौड़ा कैनवेस आवश्यक है। एक छोटी और आकर्षक बात पर कहने के लिए बहुत कुछ कहा जा सकता है। कमलेश्वर के लेखक में यह भाव भी है। किन्तु आश्चर्य यह देखकर होता है जहाज की घटना लाने से लेखक को कोई विशेष उपलब्धि नहीं होती फिर भी उसने कई पन्ने रंगे हैं। समस्या केवल इतनी थी कि वीरन को गायब कैसे किया जाय? इस समस्या का निदान और भी हो सकता था। तात्पर्य यह कि यदि कभी कमलेश्वर ने ध्रुव प्रदेश की यात्रा पानी वाले जहाज से की होती तो घायल प्रस्तुतीकरण और घटनाओं के रूपवध में स्वाभाविकता होती। सम्भव है ऐसा कभी हुआ हो किन्तु 'खोया हुआ आदमी' पढ़ कर प्रतीति को सहारा नहीं मिल पाता। आँखों के आगे फँसे हुए शून्य के समुद्र को देख कर समीरा अपने में खो जाती है पर ध्रुव-प्रदेश के आसपास सहारने वाले मागर से पाठक का मन नहीं भरता जब कि लेखक ने चौदहवें पृष्ठ से प्रारम्भ करके समुद्र के वर्णन को अन्त तक डोया है। और यदि कहीं अन्त में नमता के पत्रों की बात न सामने आती तो वीरन के खोने की बात में उतना दर्द न उभर पाता।

कल्पना की रंगीनी में इस उपन्यास का परिवेश यथार्थ की संज्ञाओं से दूर हो गया है। पूरी कृति में लेखन की शिल्प संयोजना को ताड़नी मिलती रहती है, इसलिए वस्तु विधान की यह कमी, यथार्थ का स्तनन कल्पना की उपस्थिति में खलती नहीं है। 'खोया हुआ आदमी' पढ़ कर ऐसा नहीं लगता कि किसी ने जीवन

पटा है अथवा उसका चित्रण पड़ा है बल्कि ऐसी प्रतीति होनी है, कि जीवन की एक घटना पड़ी है। वीरन के चित्रण के भागे श्यामलाल और समीरा का चित्रण दूसरे नम्यर पर चला जाता है। 'फनत' स्रष्टित चरित्रों के माध्यम से इस कृति में पूर्णता का जो मन्त्रिवेश मिलता है वह कलात्मक परिवि के अन्दर दिशाग्री पड़ता है।

वीरन के चरित्र के प्रति आकर्षण पैदा करने के लिए लेखक हिम रोग का सहाय लेता है। यह आरक्षण महानुभूति को वेन्द्रित करने में असमर्थ है। वर्णन की गतिशीलता का जो रूप यहाँ मिलता है उसी को हम आगे बढ़ने का सहारा बनाने हैं। 'रोशनी के थिकोण' को पकड़ने के लिए भयङ्कर के चौखटे का सहारा लेना पड़ता है। और यम इसी कारण रिश्वों के अर्थ निकालने में लेखक की उपलब्धि सामने आती है। रिसने धावों की पीर को भूलता है समय। आदर्श को मय याद रहता है। लेखक ने मूल स्थिति के इस रूप को समझ कर इस बात का ध्यान रखा है, कि 'ज्वाइंट केमिली सिस्टम' (मयुक्ता परिवार प्रणाली) की मान्यताएँ पवित्र न हो। हम दिया में कमलेश्वर का उपन्यासकार बहुत आगे है। विघटनकारी तत्वों का निवेगन न करके एकीकरण का जो नक्शा खींचा गया है उसे देख कर आश्चर्य होने की भूमिका बनती है। ऐसा इसलिए नहीं कि विघटन की दृष्टि हेतु है, अपितु इसलिए कि चित्रण की स्थिति प्लोटिंग (बुलमुल) होने में बच गयी। ऐश्वर्यपति (वास्तविकता) का रूपान्तरण कभी-कभी ऐसा हो जाता है, कि वह विचल कर दूर जा गिरती है। यहाँ ऐसी बात नहीं है। अपने दृष्टिबोध को रूपायित करने में कमलेश्वर टेढ़े-मेढ़े नहीं चलते। उनका ढर्रा सीधा है। वे चित्रण के घाले नहीं बनाते जहाँ अन्दर का मैटर पढ़ने में ताक भ्रम करनी पड़े। यहाँ विन्यास की नदी बहती है, जिसमें कुँड की अपेक्षा प्रवाह अधिक होता है। मेरे अपने विचार से पार का पाया जाता ही जीवन की चरम उपलब्धि है। टह्राव न होना ही जीवन है। 'गोया हुआ आदर्श' में टह्राव नाम की कोई चीज नहीं पायी जाती है। अपने पाठकों के प्रिय लेखक के लिए यह बहाव श्रेष्ठ है।

मछली मरी हुई

राजकमल घोषरी के लेखक का व्यक्तित्व उनकी मृत्यु के बाद अधिक विशादा-स्वरुप बना। उनकी रचनाओं में नहीं और स्वतन्त्र चेतना का रूप सर्वत्र देखा जा सकता है। समस्याएँ—जीवन—ऊर्ध्व—सर्पण—परम्परा और इसी प्रकार की अनेक संज्ञाएँ और आबन्धकता पढ़ने पर अनेक सर्वनाम भी जिनका आधार पाकर राजकमल की रचनाओं में निवार आता था। जितनी चर्चा 'मछली मरी हुई' उपन्यास की हुई उतनी 'नदी बहती थी' की नहीं हो सकी। कारण साफ है 'नदी बहती थी' कृति में लेखक लौक नहीं छोड़ सका है जब कि 'मछली मरी हुई' उपन्यास की रचना में लेखक सर्वथा नूतन और अद्वैत (अनटच्ड) विचारबोध की विविध सरणियों में घुमा है।

‘लेस्विग’.....अर्थात् समलैंगिक यौनाचारों में डूब गयी हुई स्त्रियों के बारे में, खास कर हिन्दी में बहुत कम ही लिखा गया है—‘मछली मरी हुई’ की रचना के मूल में इस बात का महत्त्व है। बाहरी सब कुछ देखे लेने के पश्चात् व्यक्ति के मन में जिज्ञासा उत्पन्न होती है कि वह भीतर का भी सब कुछ देखे। राजकमल ने इस कृति में भीतर पैठने की कोशिश की है—‘इस उपन्यास में विषय नहीं है’ विषय प्रस्ताव है.....भावात् विषय प्रस्ताव। व्यापारी निर्मल पद्मावत का परिचय ही लेखक के इस कथन की सत्यता को प्रमाणित करता है। शरीर पद्मावत कल्याणी और प्रिया के जीवन का जो परिचय कृति के माध्यम से प्राप्त होना है उममें माफ़ जाहिए है, कि समग्रता का दृष्टिकोण यहाँ नहीं है। यहाँ है खण्ड का, एक पार्ट का अधूरा या अनपूरा प्रस्तुतीकरण।

निर्मल पद्मावत की जीवन-रेखाओं को स्थापित करने में राजकमल को होमोलेक्सुपलिटि (समलैंगिक यौनाचार) पर आधारित अपनी दो कहानियों (बारह माँओं का मूरज, मामुद्रिक) के मॉडल का उपयोग करना पड़ा है। भूमिका भाग के पाँच खण्डों में लेखक ने समलैंगिक यौनाचार सम्बन्धी पुस्तकों का एक खमरा पेंदा किया है। उन्ने परेशानी है यह जानकर कि पुस्तकों का समलैंगिक यौनाचार कानून की दृष्टि में गैरकानूनी है; किन्तु स्त्रियों की एतद्विषयक प्रक्रियाओं पर कानून का नियन्त्रण नहीं है। ‘सेक्स एण्ड द ला’ पुस्तक के लेखक (मोरिस प्लोसोव) ने स्त्रियों की इन आजादी के विरोध में सवाल उठाया है।

इस प्रकार के मतमतान्तर उद्धृत करके भी राजकमल अपनी कृति द्वारा यह नहीं स्पष्ट कर सके, कि वह कहना क्या चाहते हैं। सम्भव था, कि यदि जीवित होते तो अपनी इस ‘विषय प्रस्तावना’ के माध्यम से ‘विषय’ का चित्रण करते। कुछ भी हो इस कृति का उद्देश्य पाठनीय अधिक है, प्रकाशकीय कम। अनुभूति की ईमानदारी पर किसी को सदेह करने की गुंजाइश नहीं है। और साफ़ बात यह है, कि राजकमल को यह भय नहीं है कि ‘ऐसा’ लिख देने पर भाई, बहिन, पत्नी, माँ, समाज क्या कहेंगा? यही कारण है कि वे इस झूठे विषय पर कलम उठा सके।

यह वही समाज है जिसमें गीता ताबीज में मटा कर गले में पहनी जाती है और मन-प्राण यौनाचार की सीधियों में घूमता-फिरता है। दिन में रामनामी दुपट्टा और कमण्डल बाँधा जाता है रात में अपनी इन प्रवृत्तियों को अवकाश दे दिया जाता है। जीवन की इस दुहरी नीति के पर्दाफाश के लिए कुछ ऐसी बात कहनी पड़ेगी जो नहीं कही गयी है। नामल (सामान्य) कहने से एन्नार्मल (असामान्य) कहना कठिन है। यदि राजकमल कहते हैं कि ‘ये औरतें यौन जायों की सुविधा मांगती हैं’—तो इस बात के पीछे जीवन की रियलिटी का रूप ही सामने रहता है। औरतें, धार्मिक हिन्दुस्तान की औरतें यौन-प्रक्रियाओं में जाने अनजाने तमाम साधनों का प्रयोग करती हैं। इस विषय में राजकमल ने अपने उपन्यास में सब कुछ नहीं कहा। जितना कहने योग्य था उतना भी वह नहीं कह सके। वैभव और सेक्स के मेल से

उत्पन्न विकृतियाँ जो अत्यन्त घृणास्पद हैं निर्मल पद्मावत के चारो ओर फैली हुई हैं। उपन्यास में एक प्रकार का अघूरापन सर्वत्र व्याप्त है चाहे वह शीरो ओर प्रिया का समर्पणिक यौनाचार हो चाहे किसी बूढ़े व्यक्ति का ठंडा बिस्तर हो। वस्तुतः राजकमल ने कोई बात कही नहीं है, कहने की कोशिश की है। गहराई की दृष्टि में कल्याणी का चरित्र अच्छा बन पड़ा है। यदि चरित्र में किसी चित्र के साथ ताल-पट्टाही दितायी गयी है तो वह है डॉ० रघुवश। प्रारम्भ में प्रिया के प्रति पाठक खिचता है। किन्तु आगे चल कर शरीर के धक्कर में लेखक ने अपने पाठकों को बोर किया है। कृति में वैचारिकता का हृत्कापन पाठकों को दकने नहीं देता। वह निर्मल पद्मावत सीरी ओर प्रिया के जीवन का तिलवाड देखना हुमा अन्त की ओर दौड़ता जाना है। मिमेट्री में सोई हुई कल्याणी की याद लेखक को बारबार आती है।

यौनाचार में डूबी हुई एक धीरत (कल्याणी) की केवल याद आती है। कारण है—'कल्याणी मेन्शन।' कल्याणी की याद रीडर का मेन्शन फूड नहीं बन पाती है। प्रसंगत उम आद के पीछे एक भावना काम कर रही है अतएव विचार के लिए वहाँ अवकाश कम है। क्योंकि उपन्यास का उद्देश्य कमर्शियल (व्यापारिक) नहीं है, इसलिए रीडर ऊबता नहीं। उसे गांधी, गौतम और टॉलस्टॉय के उपदेश नहीं सुनने पड़ते। वह नारी जीवन का एक बह रूप देखता है जिसके ऊपर नारी ने (पुरुष ने नहीं) पर्दा डाल रखा था।

'मछली मरी हुई' कृति की टेक्निकल एनालिसिस (पद्य विश्लेषण) करना ठीक नहीं।। ऐसा इसलिए कि राजकमल ने टेस्ट नहीं लिखा। हम इसे मुपर रिपलिंग (प्रतिध्वनि) का एक रूप कहेंगे। दादावाद (शब्दादम) और क्रॉयड के मगम से जिन विचारधारा का मूलपात होना है उसका एक रूप राजकमल में मिलना है। प्रभाव की बात करना बेमानी है। यद्यपि 'मछली मरी हुई' के अर्मिनेशन (प्रचुरण) के मूल में जहाँ एक ओर लेखक की अनुभूति काम करती है वही दूसरी ओर धीरतो में सम्बन्ध विरोध रखने वाली सेक्स सम्बन्धी पुस्तकों का अध्ययन भी महत्वपूर्ण होता है किन्तु उपलब्धि का संयोजन कृति की मौलिकता को प्रशुण बनाये हैं। 'शरीर के गाने' को पढ़ कर बालों के 'लिप्प बाघेज' और बर्नॉस के रेखाकन के साथ आन्ड्रे ब्रिटन के 'सॉल्युबिल फिस' के विचार ध्यान में आते हैं।

१. द ब्वायज़ ऑफ़ कैलकटा

ओह, ओह

द ब्वायज़ ऑफ़ कैलकटा

दे रिपली नो हाउ टु किस

दे नो हाउ टु.....

ओह ओह

द ब्वायज़ ऑफ़ कैलकटा

दे नो हाउ टु नेट ए फिश

दे रिपली नो.....

जीवन के सहज सम्बन्धों का एक डिसेम्मा (भ्रमजाल) यहाँ भी मिलता है। कल्याणी डॉक्टर रघुवंश की पत्नी थी। शोरी विस्वजीत मेहता की। 'सशीला' में ठहर कर कल्याणी सारे हिन्दुस्तानी प्रवासियों में पाँपुनर थी। मेहता ने शोरी को पाने में अथक परिश्रम किया था। निर्मल ने कल्याणी को पाकर 'कल्याणी मेन्शन' बनवाया। बाद में उसने शोरी को भी अपने उपभोग की सामग्री बनाया। कल्याणी की बेटी प्रिया थी। प्रिया और शोरी का होमोसेक्सुअल (समलैंगिक) सम्बन्ध था। निर्मल ने प्रिया को भी नहीं छोड़ा। कारण बताया जाता है, कि 'शोरी की दोस्ती' में प्रिया भी होमोसेक्सुअल हो गयी थी। 'सेल्फ टाचर' (आत्म प्रताड़न) के प्रति उमका झुकाव लेखक ने पहले ही बता दिया है। निर्मल ने उसके साथ बलात्कार कर के कहा—'प्रिया तुम्हें निर्मल पचावत की ताकत का पता नहीं है।' इस जगली प्रक्रिया के अन्तर्गत 'प्रिया को उसकी बाँतें सुनने का होश नहीं था। उसे गरा भा गया था। उसके होठों में शराब की भरी बोतल फँसा कर निर्मल उसे बार-बार होश में लाता था। होश में आने पर वह बड़ी पागल होती होती थी और कहती थी, "और करो.....अभी मैं जिन्दा हूँ। अभी मैं होश में हूँ...." और अगले भर बाद फिर बेहोश हो जाती थी।'।

मछली मर जाने के पश्चात् जल भरना और बरसात होना कोई अर्थ नहीं रखता। यद्यपि 'बुलहिन' के समान शोरी निर्मल के पाने जाने का प्रयास करती है, जाती है; किन्तु सब कुछ नि:शेष हो जाने के पश्चात् केवल 'करुणा' बचती है। कला संवेतना और भाषा के खुले प्रयोगों ने इस कृति के सिल्प-कौशल को जो दिशा दी है वह नयी पीढ़ी के लिए एक नयी चीज है। वैयक्तिक मनःक्रीड़ा की डायरी के जो पृष्ठ यहाँ उपस्थित किए गये हैं उनमें व्यक्तिगत बोध और सहज अभिव्यक्ति का टकसाँझी रूप राजकमल के उपन्यासकार को दीह में बहुत आगे कर देना है।

फिर प्रश्न हो सकता है कि क्या जीवन की प्रत्येक घटना, घटना का प्रत्येक रूप, अन्तरंग नग्नता, भवन प्रसंगों की सहज प्रकृतियाँ (जिन्हें धर्म पुरोण भश्लौल कहने हैं) साहित्य का विषय बन सकती हैं? अच्छा हो कि इसका निर्णय कलाकार पर छोड़ दिया जाय; क्योंकि सामान्य व्यक्ति दस आदमियों के सामने पट्टी में उतरना नहीं पसन्द करता, अकेले में बह जाने क्या-क्या करता है। हाँ यह बात अनिवार्य है उपन्यासकार के लिए कि उसे इस बात की समझ हो कि जीवन का—सच्चे जीवन का कौन सा रूप साहित्य का विषय बन सकता है। 'मछली मरी हुई' कृति को पढ़ कर ऐसा लगता है कि राजकमल को इसकी पहचान है।

मसीही दवाखाना बनाम भूखी पीढ़ी'

समृद्धालाल शोभा

"कॉलेज स्ट्रीट के नये मसीहा" श्री सरद देवड़ा की एक महत्त्वपूर्ण कथाकृति है। महत्त्वपूर्ण इसलिए नहीं कि कथाकृति है, बल्कि इसलिए कि वह नव-साहित्य की, खासकर बंगला नव-साहित्य की अद्यतन पीढ़ी का, जो अपने आपको भूखी पीढ़ी कह-सकना पसन्द करती है, एक साथ ही परिचय-पत्र, घोषणा-पत्र, सविधान और कार्य-विवरण आदि प्रस्तुत करती है। देवड़ा का इस पीढ़ी के साथ वैश्व मान धनियुष्ट परिचय ही नहीं, यानी इस पीढ़ी का 'यह सब देखा या सुना हुआ नहीं, भोगा और भेना हुआ है', इसके अलावा लेखक ने कहा है, "इस कृति के सभी पात्र जीवित लेखक हैं।" अतः इसकी प्रामाणिकता के बारे में संशय नहीं किया जा सकता। इसके अति-रिक्त ईमानदारी—कम-से-कम साहित्य के प्रति—इस पीढ़ी की आवश्यक बात कही गई है। अतः इस कृति के व्यापन से इस पीढ़ी की साहित्यिक गतिविधि की विवेचना करना अयुक्तिसंगत न होगा।

कॉलेज स्ट्रीट मध्य कलकत्ता की निरासी जगह है। बौद्धिक वातावरण के कलस्वरूप यहाँ यूनिवर्सिटी, कॉलेज, लाइब्रेरिया, पुस्तकों के दो कम, प्राचीन सस्ती-महंगी पुस्तकों की फुटपथिया दुकानें, कॉफी हाउस आदि अपनी सम्पूर्ण अर्थवत्ता में व्यापमान बस्था है। होटल, रेस्त्रा और पान की दुकानें तो सारे कलकत्ता में बिखरी पड़ी हैं। साहित्यिक और बौद्धिक पीढ़ी का यह सचमुच मक्का है। इसके अलावा जिसकी चर्चा इस कृति में प्रत्यक्ष नहीं है, वह है यहाँ के मेडिकल कॉलेज अस्पताल के इर्दगिर्द का निकिल्मासई वातावरण। ईयर-नैस-फिलाइल-टिचर आदि की गण्य में भरी हवा, रोगियों का हजूम, अंग्रेजी देनी दवाइयों की दुकानें, और बँग ही फुटपथिया डॉक्टर—शायद इसी सबको मर्देनजर रखते हुए देवड़ा ने पुस्तक के मादको को 'नये मसीहा' का संशोधन दिया है। ये मसीहा इस बीमार समाज के—या वैश्व-मान बीमार साहित्य के मगल की कहीं तक आवा देते या दे सकने हैं, यही हम यहाँ देखना चाहेंगे।

साहित्य और जीवन दो जुदा चीजे हैं, इसे समझने के लिए किसी गहरी अनदृष्टि की अपेक्षा नहीं है। जीवन का क्षेत्र बहुत विस्तृत है, इस पृथ्वी की परिधि के बाहर भी उसकी प्रचुरता की संभावना से इनकार नहीं किया जा सकता। अवश्य साहित्य के बारे में भी इस प्रकार की कल्पना के लिए कोई रोक या आपत्ति नहीं प्रस्तुत की जा सकती, किन्तु तब भी एक जीवन की पृष्ठभूमि में ही साहित्य की सोमाएँ स्पष्ट देखी जा सकती हैं। जीवन के प्रारम्भ होते ही साहित्य नहीं भा जाता, यद्यपि साहित्य के लिए जीवन एक अनिवार्य शर्त है। अतः जीवन के लिए साहित्य के प्रयोजन को तो समझा जा सकता है, किन्तु जहाँ 'जीवन एक मात्र कविता के लिए समर्पित है' भूखी पीड़ी के इस दावे में सशय पैदा हो सकता है। फिर भी यदि कोई साहित्यकार अपने जीवन के समस्त प्रयोजन को साहित्य के प्रति निवेदित कर देने की बात कहे, तो चौक उठने की संभावना के बावजूद, सहसा उस पर विश्वास न कर पाने के लिए किसी को नवीनता के नाम पर भी दोष नहीं दिया जा सकता। नए मसीहामों का यह दावा पुस्तक में जगह-जगह दुहराया गया है। इस पीड़ी के 'भूखी'—नामकरण के साथ इस दावे का क्या मेल है यह कहना कठिन है। यह भूख दैहिक है या मानसिक, इसका भी कोई आभास पुस्तक में नहीं है, सिवा इसके, जैसा कि पृष्ठ ३४ पर कहा गया है कि 'हमारे देश की परिस्थितियों में अगर कोई नया आन्दोलन जन्म ले सकता है तो उसका नाम "भूखी पीड़ी" ही हो सकता है'—इसमें 'हमारे देश की परिस्थितियों' 'नया आन्दोलन' और 'भूखी पीड़ी' तीन तत्त्व महत्वपूर्ण हैं। भूखी पीड़ी आन्दोलन के समकक्ष इंग्लैंड में 'ऐंग्री' तथा अमेरिका में 'बीटनिक' आन्दोलन हैं, जिसका कारण वहाँ की 'एप्लुएंट' सामाजिक, आर्थिक और राजनीतिक स्थितियाँ बताई गई हैं। कारण के इस विश्लेषण में यदि कुछ तथ्य हो तो कारण की भिन्नता के फलस्वरूप आन्दोलन का स्वरूप भी भिन्न होना चाहिए, किन्तु भूखी पीड़ी का यह साहित्यिक आन्दोलन, यदि इसे आन्दोलन कहा जाए, स्वरूप और व्यवहार में ऐंग्री और बीटनिक आन्दोलन से तनिक भी भिन्न नहीं है। हो भी कैसे सकता है जबकि इस नई पीड़ी का आदर्श 'हमारे युग का सबसे बड़ा श्रुति और महानतम कवि एलेन गिन्सबर्ग हो।' तब हमारे देश की परिस्थितियों पर इस आन्दोलन के कारण का भार कैसे लादा जा सकता है? और हमारे देश की परिस्थितियाँ यदि इस नए आन्दोलन का कारण नहीं हैं, तो क्या यह नया आन्दोलन केवल भाव नएपन के लोभ में एक विदेशी हलचल की सस्ती-सी नकल नहीं है? विदेशों में चूँकि एक युवक-सम्प्रदाय, जो वहाँ की एप्लुएंट सामाजिक स्थिति के कारण आर्थिक परिस्थितियों से भ्रष्टाकर सेक्स और आचरण की उच्छ्रिखलता के लिए नैतिक नियम तथा कानून की अवहेलना करके ऐंग्री, और सामाजिक तिरस्कार के फलस्वरूप बीट कहलाकर गौरव अनुभव करता है, इसलिए भारत का बीटनिक युवक भी कुछ 'नया आन्दोलन' कह कर उच्छ्रिखलता में इस दौर में पाँचवा सवार क्यों न बन जाए? यदि वह सचमुच भूखी पीड़ी का मसीहा होता तो सेक्स, गैंग-ब्रस, मफीम, शराब और भावारागर्दी का उसके सामने महत्व दरकिनारा रहा, प्रश्न भी नहीं होता, यों भारत में भूखी

पीढ़ी का मसीहा बनने के लिए न साहित्य में क्षेत्र की कमी है, न समाज, या धर्म या राजनीति में।

भूखी पीढ़ी के सम्बन्ध में आगे कहा गया है कि 'इस शब्द का सम्बन्ध केवल शरीर और पेट की भूख से नहीं' यानी उससे तो है ही। उसके आगे 'हम लोग साहित्य, कला, शिल्प.....सब कुछ का भक्षण करना चाहते हैं'—और उनके हिसाब में साहित्य क्या है?—'जीवन के सभी अच्छे-बुरे पक्षों को, और देश-विदेश के साहित्य शिल्प और कला को चबाने के बाद अजीर्ण हो जाने पर हम वापस उगल देते हैं, वही साहित्य है।' (पृ० ३५) यदि यही उनका साहित्य है तो देश की बेचारी परिस्थितियों के मरते कंठे इसकी जिम्मेदारी मड़ी जा सकती है?—यह स्थिति देख कर यदि कोई निष्कर्ष निकाले कि यह घाम्दोलन केवल एक फैशन है, विदेशी साहित्य का अध्यानुकरण मात्र है इसलिए कि उसमें आज के पारश्चात्य शिक्षा-प्राप्त युवक को अपनी उच्छृंखल मनोवृत्ति को सुष्ट करने का अवसर मिलता है, तो क्या गलत है?—'यदि आपको उसमें दुर्गन्ध आती हैउसमें आपको नैतिकता या मौलिकता नजर नहीं आती', तो वे साहित्यकार क्या कर सकते हैं? 'उसको देखकर यदि आपके संस्कार-प्रिय मन में 'हॉरर' पैदा होता है तो वे' समझते हैं कि अपने उद्देश्य में वे सफल हो गए हैं। दरमसल 'वे' नबलेखन की सबसे पहली घांठ इन 'हॉरर' को ही मानते हैं। सार्त्र, कामू और हेमिंग्वे उनके लिए सेकंड ग्रैंड के लेखक हैं। उनके आदर्श हैं काफ़्का एलेन रोब्व ग्रिल्ले और सैम्युएल बेंकेट.....नॉरमन मेलर, विलियम, बरोज और जैक कंडमार्क और हाँ, एलेन गिन्सबर्ग-'

भूखी पीढ़ी के साहित्य की पहली शर्त यदि हॉरर ही हो तो यह हॉरर कितना सस्ता और कितनी सरलता से प्राप्त किया जा सकता है और किया जाता है यह बताने की आवश्यकता नहीं है। आदर्श के रूप में जिन लेखकों के नाम ऊपर गिनाए गए हैं उनके साहित्य से हॉरर की भावना अवश्य पैदा होती है, किन्तु वह 'जीवन के सभी अच्छे-बुरे पक्षों को, और देश-विदेश के साहित्य, शिल्प और कला को चबाने के बाद अजीर्ण हो जाने पर' वापस उगलते हुए साहित्य का हॉरर नहीं है। पारश्चात्य साहित्य के हॉरर, ग्लूम, कैप्रांस, एम्पाइटी आदि तत्वों के अर्थ के बारे में हम आगे विचार करेंगे, किन्तु यहाँ भूखी पीढ़ी के साहित्य-विषयक इस इजहार से यह तर्क उठ सकता है कि क्या इन मसीहाओं ने इन आदर्श लेखकों के साहित्य का धर्म भी समझा है, या पाली नाम सुनकर फैशन के तौर पर ही अण्डा बलद कर दिया है? कोई यदि कुछ है तो वह हॉरर की स्थिति पैदा कर सकता है, और यदि भूखा है तो बेहिसाब निगल कर 'बमन'। पर तब भूखी पीढ़ी की पहली शर्त हॉरर की जगह यह 'बमन' क्यों न हो?

बंगाल में जहाँ कि यह भूखी पीढ़ी अस्तित्व में है, साहित्यकारों की आर्थिक दशा हिन्दी लेखकों की अपेक्षा अच्छी है, यह स्वयं पुस्तक में स्पष्ट किया गया है। स्वयं पुस्तक के लेखक दारद देवडा मेरे निवृत्ततम मित्रों में से हैं। कवि, उपन्यासकार और प्रालोचक के अलावा वे एक सम्पादक और प्रकाशन-मर्यादा के स्वामी भी हैं।

कृति के पात्रों में ही एक आचार्य सोडभाइट जमींदार कुमार भी है। तब इनकी यह भूल पेट की भूल हो इस पर तो विश्वास नहीं किया जा सकता। ज्ञान की भी यह भूल नहीं हो सकती, क्योंकि देश-विदेश सब तरह का साहित्य यह चबाए हुए है। अवश्य तब वह भूल मुख्यरूप से जिस्म की ही भूल है, जो उनके साहित्य और आचरण दोनों में समान रूप से व्यक्त होती है। और तब कोई यह भी कह सकता है कि उनका जीवन साहित्य के लिए नहीं, वरन् साहित्य ही जीवन के लिए प्रयुक्त किया जाता है, और वह भी जीवन की एक सामान्य-सी पार्श्विक-स्तर की भूल को दमन करने के लिए। यदि उनका लिखा हुआ इस किस्म का साहित्य विकृता नहीं, और इसलिये व्यवसायी प्रकाशक उसे प्रकाशित करने के लिए नैयार न हो तो यह शेष उस साहित्य को न देकर प्रकाशकों या खरीददार-पाठकों पर कौन थोपा जा सकता है? और भूमी पीढ़ी के ये लेखक साहित्य 'क्यों लिखते हैं, यह प्रश्न उतना ही बेतुका है, जितना यह पूछना कि ये पेशाब क्यों करते हैं, या खाना क्यों खाते हैं? लिखना इनके लिए सहज स्वाभाविक कर्म है।—क्या इन शारीरिक क्रियाओं का कोई मकसद होता है?—साहित्य का भी कोई मकसद नहीं होता, साहित्य का मकसद खुद साहित्य है।' (पृ० ६७)—अब कोई कैसे इन लोगों को बताए कि इन शारीरिक क्रियाओं का मकसद होता है, और काफी ग्रहण मकसद होता है यह शरीर-विज्ञान का भदना-सा विद्यार्थी भी जानता है। साहित्य को इन स्वयं चालित अनिवार्य शारीरिक-क्रियाओं के तालमेल में प्रस्तुत कर ये लेखक रायद पाठकों को यह विश्वास दिताना चाहते हैं कि ये अभिमन्यु माँ के गर्भ से ही साहित्य अपने साथ लिए आए थे, फिर जन्मपट्टी की तरह जन्म दिन से ही निगलते-उगलते रहे हैं और अन्तिम साँस तक यह सहज-स्वाभाविक कर्म चलता रहेगा। साहित्य के प्रति इनका डेडिकेशन कितना थोपा हो सकता है यह भी इनकी उस उक्ति से स्पष्ट है 'हमारी तत्काल-पूर्व पीढ़ी के ये लेखक साहित्य से भी इसी तरह चले जाएँगे।'.....'अभी काँफ़ी हाउस में जो चार-पाँच बच्चे भाषा-विधि सुना रहे थे, वही हमारी तत्काल-पूर्व पीढ़ी के नेता हैं। यों इन्हें भी लिखते अभी पाँच-सात साल ही हुए हैं, लेकिन उनमें अब वह प्रारम्भिक उत्साह नहीं रहा। अब ये नेतागिरी अधिक करते हैं, या इस किराक में रहते हैं कि किस तरह व्यावसायिक पत्रिकाओं में प्रवेश पा सकें। अब इनमें लिटिल मैगजीन निकालने के प्रति भी वह जोश नहीं रहा।'।

यों, साहित्य को वे कोई बड़ी उपलब्धि भी नहीं मानते। वे कहते हैं, 'इतिहास साक्षी है कि साहित्य ने कभी दुनिया का नक्शा नहीं बदला, साहित्य से कभी देश में शान्ति नहीं हुई है, जब कभी दुनिया का नक्शा बदला है तो तलवार के जोर से, किसी देश में शान्ति हुई है तो ताकत के बल पर। साहित्य से इन सबकी माँग करना एम्सर्ड है। हम इटैलेक्चुअल हैं, शब्दों के बागीगर हैं, इसलिए खुद के साथ-साथ दुनिया को थोपा दे लेते हैं कि साहित्य बड़ी चीज है, एक अच्छी चीज है।'।

बीट ग्रान्दोलन का जन्म अमेरिका के सेन फ्रान्सिस्को नगर की ग्रांट गैलरी में मन् १९१५ में हुआ था, जबकि यह नाम बहुविध प्रवृत्तियों वाले कुछ विद्रोही

साहित्यकारों के असंगठित समूह को एक गठलेखक जैक कैरुआक ने दिया था। समानताओं की अपेक्षा इस समूह के सदस्यों में असमानताएँ ही अधिक हैं, रचि, प्रवृत्ति, विचार और आचरण की ही नहीं, उमर की, जिसमें बीस से लगकर पचास वर्ष की उमर तक के व्यक्ति भी शामिल हैं। सामान्य रूप से वीट जैनरेशन से तात्पर्य एक ऐसे व्यक्तियों के समुदाय से लिया जाता है जिसके जीवन-यापन के कुछ विशिष्ट तरीके हैं। वे अमरीकी मध्यवर्ति जीवन-प्रणाली की भावनाओं और मूल्यों के विपरीत आचरण करते हैं, लैंगिक-आचरण के सभी विहित-निषिद्ध प्रकारों की मान्यता देकर उनमें प्रवृत्त होते हैं। उनका झुकाव जाज-संगीत की ओर है और बुद्धधर्म की जापानी छाप की खेन-धारा के रहस्यवाद में उनकी उन्मुखता है। अपने अचेतन को प्रबुद्ध करने के लिए वे असीम, गाँजा, चरस और एल. एस. जी. जैसे मादक द्रव्यों का सेवन करते हैं। राजनीति या सामाजिक और नागरिक जीवन की जिम्मेदारियों से बचे रहते हैं, उसी तरह राष्ट्र या समाज द्वारा निर्धारित वैज्ञानिक, धार्मिक या सांस्कृतिक सभी सत्याओं का विरोध करते हैं। उनमें सभी जिम्मेदारियों से मुक्त, बोहीमियन (भावांग), जाज-संगीतज्ञ, कसाकार, लेखक, कवि, कॉलेज के छात्र, विस्थापित व्यक्तित्व वाले लोग हैं। पाश्चात्य देशों में वैज्ञानिक और प्राविधिक प्रगति के कारण जीवन में विलास और ऐश्वर्य बढ़ा है, फलस्वरूप वहाँ जीवन में संयम और सदाचार छुटी लेता जा रहा है, खास कर नारी के जीवन में संयम के अभाव से, पारिवारिक जीवन में विश्वास, शांति और निर्भरता नहीं रह सकती। व्यक्ति का पुँज युवकवर्ग सहज ही बोझे से भतलब-परस्त लोगों के फुसलाने में ही उनके हाथ का खिलोना बन जाता है और वही उच्छृंखल शक्ति निर्माण की जगह नाश का मार्ग पकड़ लेती है। युवकों की यह उच्छृंखलता साहित्य के क्षेत्र में वीट या एंजी के रूप में ही नहीं, अन्य सामाजिक क्षेत्रों में हिप्पी, मॉड, रॉकेट आदि के रूप में सम्य समाज का सिरदर्द बनती जा रही है। वैज्ञानिक तथा औद्योगिक क्रांति के फलस्वरूप जहाँ प्राचीन अवस्थाओं और मूल्यों का विघटन हुआ है, वहाँ नयी सामाजिक संरचना या सदमुक्त मूल्यों की स्थापना के अभाव में वहाँ का जन-जीवन दिग्भ्रमित हो उठा है। इसके अलावा महार के भयंकर शास्त्रास्त्रों की होड़, व्यक्ति के ऊपर समाज और राष्ट्र की जबर मस्तिष्क-शोषण या अन्य ऐसे ही प्रकारों से विकट होती जा रही है। पश्चिम का धाज का नया साहित्य उस समाज के हॉरर, ग्लूम या नैतिक नियमों की एम्बिडिटी में भरे ऐसे ही कैम्पों का इजहार करता है, वह भल्लम-भल्लम, सटा-गला भकोप कर उगनी हुई बमन का हॉरर नहीं है। भानं, कामू या हैमिंग्वे ही नहीं, काफ़्का, सैम्युअल बेन्ट, विलियम बरोज आदि लेखक भी (ध्यान रहे इनमें कोई भी वीट जैनरेशन का लेखक नहीं है) अपने साहित्य के द्वारा इन बहुविध कैम्पों का कोई एक या एकाधिक आन्वेषक आनन्द के लिए चुन लेते हैं, और समाज में फैले उस घाव को, सड़ाघ को (अपने भीतर की मड़ाघ को नहीं) पाठकों के सामने उपाड़ कर रख देते हैं ताकि समाज के रक्षक उस छिपी गलाजत का उपाय कर सकें। समाज में मनुष्य के मनगाव

और नैतिक-नायित्व में उसकी स्वाधीनता को लक्ष्य रख कर अल्बेयर कामू और ज्याँ पॉल सार्त्र ने अपनी साहित्य-रचना की है। आधुनिक समाज मनुष्यता की सामान्य आवश्यकताओं को भी किस तरह पूरी नहीं कर सकता, यह बोरिस पेस्तरनाक और सॉल बेनो के साहित्य से पूरी तरह समझ में आ जाता है। जॉर्ज ग्रॉवेल अपने प्रसिद्ध उपन्यास '१९८४' के द्वारा यह प्रतिपादित करते हैं कि तानाशाही और अधिनायकवाद गणतन्त्र की जड़ें खोखली कर देने हैं। एल्बर्ट मोराविया ने यह बताने की चेष्टा की है कि समाज को वर्तमान नैतिक संरचना में मानव की जैविक-अपेक्षाओं के सम्बन्धों का निर्वाह असम्भव है। यूनान इग्नोरेस्को और सम्पुष्ट बेंकेट की रचनाओं का उद्देश्य यह बताना है कि इस विश्व के रहस्यों की स्वीकार्य-व्याख्या के अभाव में मानव अस्तित्व नितांत एम्सडें, बेमानी है। जबकि जेम्सपर्वी और राल्फ एलिसन जैसे समय लेखकों का भोत्रस्वी साहित्य मानव की निस्संगता और अकेलेपन के खिलाफ मोर्चा लेता है और इस केभाँस, अस्पष्टता के बावजूद उसके जीवित रहने के अधि-कार की विजय-घोषणा करता है।

केभाँस, हॉरर, म्यूथ, एंगिज, आदि शब्दों के मोह के बावजूद भूखी पीढ़ी का साहित्य सामाजिक बोध का साहित्य नहीं है। एलेन गिन्सबर्ग के लिए इस पीढ़ी में उदाह का कून नहीं है। 'हमारे युग का सबसे बड़ा ऋषि और महानतम कवि' की विश्वविख्यात कविता 'हाउल' जब पहले-महल पुस्तकाकार प्रकाशित हुई तो उसकी तीन सौ प्रतियाँ भी नहीं बिकी लेकिन जब हाउल पर मुकदमा चला तो उसकी इतनी चर्चा और पब्लिसिटी हुई कि एक महीने के भीतर पचहत्तर हजार प्रतियाँ बिक गई। यानी यह है 'हाउल' की लोकप्रियता या राज—'वह कविता लिखता नहीं, जोता है, और उस लिए हुए क्षण की अनुभूतियों के वासी होने के पहले, बल्कि उसी स्थल पर कागज पर उतार लेता है...यही कारण है कि उसके कव्य में जहाँ ताजगी और ईमानदारी होती है...उसकी कविताएँ उसकी अनुभूति के उस विशिष्ट क्षण की दिमागी तरंगों का वास्तविक प्रतिरूप होती हैं...अफीम या गाजा पीने हुए अथवा सड़क पर चलने हुए जब भी स्वयं को सिद्धावस्था में महसूस करता है, चेतना के दूसरे स्तरों पर पाता है, तभी अपने दिमाग की विचार तरंगों को नोटबुक में लिख लेता है... (पृ० ४४)...जब वह किसी वेश्या के पास भी जाता था, तो जब लड़की उठकर मल के पास चली जाती, वह पीछे से उसी दिग्ग्वरी अवस्था में शिथिल हाथों से चार भंगुली डायरी निकालता और जल्दी-जल्दी घसोट कर लिखने लगता। एक सर्जन की दृष्टि आपरेसन मियेटर पर लेटी हुई औरत के उसी अंग पर केन्द्रित रहती है, जहाँ उसे चीर फाड़ करनी है, उसी तरह गिन्सबर्ग की निगाह सदा अपनी कविता पर रहती थी। (पृ० ४७)। देखने-मुनने में मचमुच ये बातें अच्छी लगती हैं, किन्तु बिना भावों की चेतना में अपने आपको खोए अनुभूति की सम्पूर्णता प्राप्त की जा सकती है इने कौन स्वीकार करेगा? इमोजन (भावग) सन्वेक्टिव होते हैं, उस गहराई में आन्वेक्टिविटी नहीं रह पाती। यदि कोई आन्वेक्टिव रहकर, अनासक्त

रहकर अपनी अनुभूति का बखान करता है तो या तो वह अनुभूति अपूर्ण है, या फिर वह अभिव्यक्ति ईमानदारी का इजहार नहीं है।—‘गिरा नयन बिनु, अतयन बानी’ तो शायद इन साहित्यकारों के लिए बेमानी है।

कहा जा चुका है कि इन ममीटाघों का गिन्सबर्ग जैसे ऋषियों के नव्गेकदम पर चलने का ग्रहद किसी सामाजिक, राजनैतिक या आर्थिक कारणों से नहीं, प्रत्युन महज अधानुकरण ही है। अगर ऋषि और महाकवि गिन्सबर्ग होमोसेक्सुएलिटी के समर्थन में एक दूसरे गायक लडके पीटर ब्रॉल्वस्की को अपनी पत्नी बना कर साथ रख सकता है तो क्या भूखी पीढ़ी का एक जमींदार युवक छात्र रोबी को लेकर इसी तरह उसके ‘मासो-बासा’ के लिए रिरिखाना नहीं? यदि गिन्सबर्ग अमेरिका में अपनी कविता ‘हाउल’ के पारायण के समय श्रोताओं के प्रश्न करने पर नगा हो जा सकता है तो उस तरह बूरजहाँ होटल में दर्शकों के सामने कर्मचारियों के द्वारा टोक दिए जाने पर वे प्रॉपरनी मग्नेट्स होकर क्या भोजानगर में प्रवेश करने के लिए उद्यत नहीं हो जाते? और नशा?—गिन्सबर्ग-समुदाय ‘नशा जलर करते हैं, सब तरह का नशा, जिनमें अफीम और गाजा उन्हें विशेष प्रिय है।’—हमारी भूखीपीढ़ी न केवल अफीम और गाजा, बल्कि शराब—बिलावती और देशी ठर्रा नी—बड़े प्रेम से पीती-पिलाती है।

और उनकी बेधाभूषा और रहन-सहन, जिसका कसरत से विडोरा पीटा जाता है? ‘दो-तीन पायजामे और कुरते तथा दो हाफ पैटो से उनका काम चल जाता है। घोबी का भी खर्च नहीं, पाच-सात दिन में वे स्वयं इन्हे घो लेने हैं.. म उन्हें नार्ड की जरूरत होती है और न ब्लेड रेजर, साबुन सेब या स्नो-माउडर की। सिनेमा देखने का शौक नहीं और न अच्छी चीजें खाने की कोई तमन्ना।’ इस जीवन-शैली को भी अस्विकार करने में भूखी पीढ़ी इतनी उद्यत है कि इच्छा न होने पर भी बरबस इस आवाजना और गन्दगी को वे गले लगा लेते हैं। गिन्सबर्ग के गन्दे आवास में इन लोगों को इतनी घुटन महसूस हुई थी कि जब वे वहाँ से निकल आए तब ‘भोर की शीतल हवा में हमें मुकून ता महसूस हुआ। पाच-सात बार फेफड़े भर हमने गहरी साँसें लीं।’...और आगे, ‘भीतर की गरमी, घुटन और शोर-शराबे के बाद इस ठंडी हवा और शीतल बूँदों का स्पर्श बहुत भला लगा।’ और यदि प्रतिबद्ध व्यक्ति ही उस वातावरण में घुटन महसूस करते हैं, तो सामान्य जन और पाठक की बात ही क्या है? भवश्य, आदत के बाद तो कैसा भी जीवन आदमी को राम हो ही जाता है। आधिर भक्तिव्यो और रोग के कीटाणुषो का भी एक जीवन होता ही है, जो घाव की पीव या नावदान में ही फलता-फूलता है। स्वच्छता और स्वास्थ्य उनके लिए गन्दगी और रोग का कारण होते हैं। शायद कुछ ऐसा ही तथ्य हा कि जिस चीनी रेसना में सप्ली गिन्सबर्ग स्वाद ले लेकर सन्धिया पचा रहा था वही वचे-गुचे स्वस्थ मम्कारों के कारण भूखी पीढ़ी के इन साहित्यकारों को वह खाना बिलरुन नहीं पसन्द आ पा रहा था। ‘उस सच्ची और पुनाव में, बेबिन के

पनीचर धीर दीवारों में, दखि पूरे रेखा में गेनी दुर्गन्ध व्याप्त थी जैसी किमी मडती हुई लाश से निकला करती है।' और 'गिन्नवर्ग बना रहा था कि इस चीनी मोहन के कारण ही उनका हिन्दुस्तान में रहना मजबूरी हो पा रहा है, अन्यथा दो दिन में ही वे बीमार हो जाते।' दर्शनांग है इन अन्ध-भक्ति की कि तब भी वही जीवन उनका आदर्श बना हुआ है।

तो तो संस्कारों के इस प्रभाव की भूमी पीडी इनकार नहीं कर पाती, किन्तु जहां चेतना के स्तर पर उन्हें संस्कारों के प्रभाव की बात कही जाए तो वे चौखला उठते हैं। इसीलिए वे हिन्दी के एक सम्प्रदायीय आलोचक-व्यंग्य के 'बाहरी व्यवहार में प्रदर्शित परम्परागत संस्कारों और नाट्यिक व मध्यम में उनके आधुनिक विचारों का विरोधाभास' नहीं समझ सके। उन पौनःपुन्यी बनारसी पंडित की सून-समझ और आधुनिक विचारों की मुजरर झलक उन्हें अपने आदर्शों को बना क्यों पड़ा? कारण इतना दूर था या नहीं? उनके मन के भीतर ही तो था। जो उन्हें दिखाई नहीं दिया, वह मधुसूक्त विरोधानाथ था, विरोध नहीं। लेकिन इसे स्वीकार करने लायक मुला मम इस पीडी के पास कहीं?

साहित्य और कला के क्षेत्र में यह एक तरह ने प्रभाववाद (इम्प्रेसनिज्म) का पुनर्जनन है, जिनने समाज में विटे कलाकारों को दो श्रेणियों में बाँट दिया था : एक तो नव-चोहीमियन और दूसरे पाश्चात्य मन्वदा में घबरा कर एक दूसरे मनोबोक में रवि रखते थाने। इनमें कुछ अचूरे अस्तित्ववाद की मिश्र बोझिए और धीटनिक या भूमी पीडी का जीवन-दर्शन तैयार है। बाह्ये आचारानन, और संस्कारों से भटका हुआ माननिक-आचारानन जब अभिव्यक्त होना चाहें तो अवश्य ऐसे विचित्र कलाकारों में अभिव्यक्त होंगे जो अधिवास समाज की कद्रन और ध्वस्तुन लगेंगे। दोनों श्रेणियों का यह सपना और मध्यम ने पचायन मनीषी घटपायन और निपट व्यक्तित्ववाद की देन है। पचायन की यह लावना मने मगहन रूप में काम के प्रख्यात कवि बादलेपर और उनमें सिप्य आर्गट रिम्बा के काव्य में व्यक्त हुई है। प्रस्तुत कृति के एक और मनीषा, विजनदा का आदर्श यही आर्गट रिम्बा है। मनाव से अनन्तुष्ट इन बोही-मियनों का उद्देश्य अपने भीतर की हर उन वस्तु की नष्ट कर देना था जो समाज के किमी भी काम का सकती हो। सन् १८४५ में बादलेपर ने अपने एक पत्र में लिखा था, 'मैं अपने आपकी नष्ट कर रहा हूँ इसलिए कि मैं दूसरों के लिए अनुपयोगी और अपने आन के लिए खतरनाक हूँ।' और अपना दिव्य हो उनके शोक का कारण नहीं, दूसरों का सुख भी उन्हें अभिमानप्रद और कष्टपूर्ण लगता है। बाद के इनमें पत्र में बादलेपर लिखा है, 'तुम मुन्नी हो, इसलिए महात्मन, तुम्हारे लिए मुझे अन्धमोह है। तुम इतनी आसानी में मुन्नी हो। अपने-आपकी मुन्नी मानने के लिए मनुष्य की वस्तु ही पतित होता पड़ता है।' कलाकारों के बारे में केवल की एक कहानी का नामक यह पुद्गे जाने पर कि वह जीवन ऐसे क्यों बिताता है, जवाब देना है, 'मेरा जीवन इसलिए उच्च, गीम और पञ्चकट में भरा हुआ है कि मैं एक पेंटर हूँ,

एक मजीब मछली हैं, सारे जीवन में ईर्ष्या, असन्तोष और अपने कार्य में अविश्वास से भरा रहा, मैं सदा गरीब और भावारा रहा हूँ। किन्तु तुम एक घोसत, धनी, सम्य व्यक्ति, जमीन के मालिक हो। तुम इस तरह पालनू की तरह जीवन बिता कर जीवन में इतना कम क्यों उगाहने हो ?” लेकिन इस सबके बावजूद जीवन कितना बड़ा नरक हो सकता है यह शायद विजयनन्दा का जीवन नहीं, स्वयं उनके आदर्श रिम्बा का जीवन है। रिम्बा ऐसी उदय काव्य प्रतिभा का धनी था कि सत्रह वर्ष की अवस्था में ही उसने अमर काव्य की सृष्टि की, और उन्नीस वर्ष की अवस्था तक तो उसने काव्य-रचना को एकदम तिलाजलि दे दी। जिसे सचमुच ही कई विद्वान आधुनिक काव्य का जनक कहते हैं वह उसके बाद कभी भूल कर भी अपने पत्रों तक में काव्य या साहित्य का शिक नहीं करना। जीवन में वह एक अर्द्धविक्षिप्त निपट घालसी, खतरनाक भावारा, बन देश-विदेश की त्राक छानता रहा, जीवन-यापन के लिए उसे कभी अध्यापकी का काम करना पड़ा तो कभी सड़क पर हाकरी की, कभी संकट में नौकरी की तो कभी गोदी पर मजदूरी, कभी सेतो पर दैनिक मजदूरी, कभी नाविक का काम, डच मेना में कभी स्वयंसेवक, कभी मिस्त्री, कभी अन्येयक और कभी व्यापारी—कौनसा कामपेट भरने के लिए उसने नहीं किया? अफ्रीका में वह किसी छूत की बीमारी का शिकार हुआ, मॉरेस के किसी अस्पताल में उसे अपनी टांग कटवानी पड़ी, ताकि वह भयानक कष्टों में तिल-तिलकर मरने के लिए किसी तरह सैतीस वर्ष की जिन्दगी तो मुहम्म्या कर सके। जब विजयनन्दा के जीवन का भी यही आदर्श हो तो उनके साथ, या भूखी पीढ़ी के साथ किसी सहानुभूति का प्रश्न ही नहीं उठता। अपने प्रतिष्ठित ‘निहिलिज्म’ में शायद किसी की सहानुभूति की उन्हें आवश्यकता भी नहीं है।

अस्तित्ववादी दर्शन का उद्भव भी इस तथ्य में है कि विश्व के धर्मों में मनुष्य की बुनियादी आवश्यकताओं की पूर्ति की क्षमता नहीं है। वह धर्म और ईश्वर को नहीं मानता। उसके समस्त चिन्तन का केन्द्र है मनुष्य। अस्तित्ववाद मनुष्य को इस माने में सृष्टि के अग्य सभी तत्वों से बिछिष्ट मानता है कि उसका अस्तित्व ही पहली और मुख्य शक्ति है, उसका अस्तित्व ही उसके ‘इतिम’ (सारता) या कर्तव्य का निर्धारण करता है, जबकि अग्य सभी तत्वों की सारवसा के अवधारण के बाद उनका तदनुकूल निर्माण होता है। अतः मनुष्य स्वयं अपने धर्म के धोचित्य की बसोटी है। अपने अस्तित्व को प्रमाणित करने के लिए आवश्यक केवल यह है कि वह कुछ करना पसन्द करे। यह पसन्द अच्छे या बुरे की पसन्द नहीं है, पसन्द केवल ‘यह’ या ‘वह’ करने से सम्बन्ध रखती है। उम पसन्द के यानी मनुष्य के व्यवहार में धोचित्य का पैमाना, उमकी बसोटी तो वह स्वयं है, और चूँकि उमका सार अनुवर्णित (अनप्रोड्यूसिबल) है, उम पैमाने पर धर्मों के किन्हीं की प्रामाणिकता का प्रश्न ही नहीं पैदा होता। यानी मनुष्य जो कुछ करता है उमके लिए वह स्वयं के प्रति ही जवाबदार हो सकता है, अग्य किसी के प्रति नहीं। इसके अतिरिक्त उसके

इस स्वतन्त्र व्यवहार के कारण यदि किसी प्रकार का अच्छा या बुरा फल पैदा होता है तो उसका दायित्व भी उसी के ऊपर हो सकता है। इस तरह इस अपरिमेय स्वतन्त्रता के साथ आ जुड़ता है एक बहुत बड़ा दायित्व। दायित्व-बोध में जुड़ी हुई व्यक्ति को यह पसन्द केवल निज के लिए ही नहीं हो सकती। चुनाव करते समय वह यही नहीं सोचना कि 'मैं यह चुनता हूँ', बल्कि वह यह भी सोचता है कि 'चुनने के लिए यह है'। इस तरह व्यक्ति के चुनाव का कर्म न केवल उसके निज के मार (इसेन्स) को, प्रत्युत सारी मानवता के सार को परिभाषित करता है। मत चुनने की यह स्वतन्त्रता सहज ही औरवमय, किन्तु गुरुत्ववादी और इसलिए पीढ़क भी हो जाती है। जिम्मेदारी के इस पीढ़क-बोध से घबराकर एक किस्म का अस्तित्ववादी तो भाग्य, समाज या राष्ट्र आदि के भये मनुष्य की स्वतन्त्रता के अपहरण का दोष मढ़ कर, यानी अपनी स्वतन्त्रता से इनकार करके पलायनवादी हो जाता है, या फिर दूसरी किस्म का अस्तित्ववादी कर्म की अपनी स्वतन्त्रता को तो हड़प लेता है किन्तु उसके साथ सही हुई जिम्मेदारी को इनकार करके अपने आचरण में उच्छूल हो उड़ता है। दोनों प्रकार के ये कायर और बहादुर, सब्बे अस्तित्ववादी नहीं कहे जा सकते। बीटनिकों की थोहोमियन पीढ़ी का अस्तित्ववाद दूसरी किस्म का है, जिसमें कर्म की स्वतन्त्रता तो है, पर दायित्व का बोध नहीं।

• यो तो समस्त अस्तित्ववाद फ्रॉयड के मनोविश्लेषण की उपसर्गधियों पर ही आधारित है, किन्तु इस उच्छूल अस्तित्ववादी साहित्यिक पीढ़ी ने मनोविश्लेषण का मनमाना अर्थ लगाने की स्वतन्त्रता भी अपने ऊपर घोंद ली है। मनुष्य के अचेतन की फ्रॉयड की खोज विज्ञान के कार्य-कारण-वाद का ही समर्थन करती है। जिस तरह प्रकृति के व्यापारों में कार्य-कारण का अनिवार्य सम्बन्ध देखा जाता है, उसी तरह मनुष्य के स्वभाव और व्यवहार में भी ये ही नियम कार्य करते हैं। बल्कि ऊपर से बेमनसब दिखाई देने वाले कुछ और आकस्मिक मानसिक व्यापार भी यथार्थ में अचेतन के गहरे स्तरों में दबी हुई वासनाओं और वैयक्तिक अनुभवों से उद्भासित होते हैं। यहाँ तक कि कानून की दृष्टि में क्षम्य, पागलपन का कारण भी मन की गूढ़ बन्दराओं में छिपी कोई अर्थपूर्ण वासना या अनुभूति प्रमाणित हो जा सकती है। जब वस्तुस्थिति यह हो तो मनुष्य के व्यवहार में स्वतन्त्रता कहाँ रही? अनिवार्य-व्यवहार की इस विवशता को ढाल बनाकर ये अस्तित्ववादी बहादुर सहज ही अपनी जिम्मेदारी से इनकार कर जाते हैं। स्पष्ट है कि मनोविश्लेषणवाद का यह अर्थ केवल इच्छापरक है।

मनोविश्लेषण की प्रक्रिया है अपने बारे में सम्पूर्ण और सही ज्ञान प्राप्त करना, और उसका लक्ष्य है अपने ऊपर अधिकार। यदि व्यक्ति अपने प्रेरणा स्रोतों को पूरी तरह समझ ले और उचित समय से काम ले तभी उसके व्यवहार की स्वतन्त्रता सार्थक हो सकती है। अवश्य ही इससे व्यक्ति के कर्म की स्वतन्त्रता सीमित तो होती है, किन्तु अपने आपको समझ लेने के बाद वस्तुतः वह अधिक स्वतन्त्रता का उपयोग कर

सकता है। मनुष्य के कर्म की स्वतन्त्रता वस्तुतः सीमित है, जैसा कि मनोविज्ञान प्रदिपादित करता है, किन्तु यदि व्यक्ति अपने अचेतन के प्रेरणा-स्रोतों को नहीं समझना चाहे तो उसे आत्म-बोध नहीं है, तो उसका व्यवहार स्वतन्त्र-इच्छा का फल होने की अपेक्षा अवृक्ष मानसिक आघेयो का ही फल होगा। आत्म-बोध के बाद वह उसी सीमित क्षेत्र में स्वतन्त्र-इच्छा को कार्यमय करके अधिक स्वतन्त्रता का उपभोग कर सकता है। इसके अनिश्चित मनोविश्लेषण व्यक्ति के आचरण का विचारक भी तो नहीं है, वह तो मात्र व्यविवस्व की व्याधियों का शामक है, मसीहा है हमें यह भी नहीं भूना चाहिए कि उत्तरदायित्व की भूमिका आचरण के पहने आती है, बाद में नहीं। प्रश्न: यदि कोई यह कहे कि किसी व्यक्ति को ऐसा कार्य करने के लिए कैसे जिम्मेदार ठहराया जाए, जिसे करने के लिए वह अपनी अन्तःप्रेरणा के कारण अपने आपको रोक नहीं सकता था, तो इसके कोई मानी नहीं है। तब प्रश्न की इस तरह प्रस्तुत करना समीचीन होगा—यदि उसे आचरण के लिए जिम्मेदार ठहराया जाए तो क्या वह भिन्न प्रकार से आचरण करेगा ?

और फिर इस भूखी पीढ़ी में तो जीवन की रूबिष भी है। अच्छा पाने-पहि-नने का शौक भी है। पीने-पिलाने वाली प्रौढ़ अमरीकी महिला इन्हे बहुत ही अच्छी लगी है। उस फिल्म-लेखक के साथ नूरजहाँ होटल में उन्होंने जैसा व्यवहार किया वह भी प्रमाणित करता है कि अच्छे खाद्य, अच्छे आवास, और सुख-सुविधा को ये दुरा या अमानाजिक नहीं मानने, बसते कि यह सब कुछ इन्हे बिना किसी श्रम के, इच्छा करने ही मयस्सर हो जाएँ नहीं तो अगूर को खट्टा कहने से बचो रका जाए, जबकि उनमें एक फैशन भी बन जाती है। और फिर यह बात भी नहीं कि इनमें प्रतिभा न हो। यद्यपि प्रस्तुत कृति में भूखी पीढ़ी की रचना के कोई नमूने नहीं हैं, किन्तु बीटनिकों की रचनाओं को पढ़कर कोई भी गंभीर पाठक इस निष्कर्ष पर पहुँचे बिना नहीं रहता। स्वयं इस पुस्तक में हावड़ा-पुल के नीचे एक भाव प्रवण व्यक्ति के मन की अन्तर्दशा का बहुत ही हृदयशाही वर्णन इसका पर्याप्त प्रमाण है। यद्यपि यह नहीं कहा जा सकता कि इस वर्णन के लिए पुस्तक-लेखक श्री देवडा जिम्मेदार हैं या उन यात्रा का गिम्नवर्ग का वह साथी गोल बेहरा। बहरहाल, मोलने और भेलने के कारण जब देवडा स्वयं ही इस पीढ़ी में सम्बन्धित हैं, और प्रमग जब इस पीढ़ी की साहित्यिक-प्रतिभा का है, तो इस बात से ऊपर के अंतव्य में कोई अन्तर नहीं रहता।

'बर्निज स्ट्रीट के नये मसीहा' कथा के रूप में लिखी होने पर भी कथा नहीं है, मुख्यतः वह है भूखी पीढ़ी का परिचय-पत्र। और इसी दृष्टि से इस पीढ़ी का साहित्यिक गतिविधि पर ही विचार किया गया है। किन्तु लेखक ने इसे कथा-कृति का जो जामा पहनाया है उसमें उसका कुछ तात्पर्य तो होगा ही। शरद देवडा अपने क्षेत्र में कथाकार और उपन्यासकार भी हैं। इसके अलावा स्वयं इस कृति को पहनाया हुआ यह जामा कोई मादो-सी चादर मात्र नहीं, बल्कि बतौर ध्यान किया, मिला-मिलाया जामा है। यदि वह फिट नहीं बैठता, या तग-दीना हो गया है तो बात दूसरी है।

एक तो स्वयं लेखक की पुस्तक में भूमिका स्पष्ट नहीं है। वह सारी कथा को कहता ही नहीं, बल्कि कथा की घटनाएँ भी उसी के इर्द-गिर्द घूमती हैं। किन्तु तब भी वह नायक नहीं है। लेखक यदि भूमिका में ही रह स्पष्ट न कर देता कि 'यह सब इस लेखक का देखा या सुना हुआ नहीं, भोगा और जेना हुआ है,' तो लेखक को नितान्त अनासक्त भी कहा जा सकता था। सम्पूर्ण कथा यह है कि लेखक अपने एक मित्र के साथ, जो शायद भूखी पीड़ी का ही एक सदस्य है, पहले कॉलेज स्ट्रीट में, फिर कॉफी हाउस में काफी समय बिता कर भूखी पीड़ी और उसमें सार्वजनिक जीवन का परिचय प्राप्त करता है। बीटनिको और गिन्सबर्ग की चर्चा भी वहीं चलती है। उनके बाद कॉफी हाउस के साथियों में से पाँच के साथ घूमते-फिरते एक और साथी जमींदार युवक को उसके मेस में से पकड़ लाकर, बदनाम गलियों में चहलकदमी करते हुए और फिर बाद में ट्राम में सवार एक ठर्र की दुकान पर, कहना चाहिए, घड़े पर पहुँचता है। वहाँ सभी साथी दरवाजे में मतवाले होकर उछल-कूद करते हैं और फिर टैक्सी में सवार होकर जमींदार-कुमार को श्याम बजार, तल्पा ब्रिज छोड़ आता है, और रात के डेढ़ बजे अपने घावास पर मित्र-दम्पति के यहाँ लौट आकर सारी घाप-बीती सुनाता है।

कॉलेज स्ट्रीट की मटरगद्दी के दम्पति विजनदा का प्रसंग आ जुटता है, जो कॉफी हाउस में गिन्सबर्ग पुराण, अमरीकी प्रौढ महिला, कवि-गोष्ठी, फिल्म लेखक के साथ बैठ आदि सब कॉफी हाउस की बातचीत में ही घटाया जाता है। आपबीती के माने में लेखक केवल सुनी-सुनाई बातें ही कहता है। कॉफी हाउस के लेखक मानों विद्यार्थी के रूप में एक अच्छे श्रोता के प्रतिरिक्त कोई भूमिका नहीं लेता, कोई राजनीति नहीं करता, और न ही खाने-पीने के साथ देने के बजाय कोई सविनय दिखावा है। क्या-तत्व के लिए तब भी लेखक ने विजनदा के पायलपन की समस्या का मनो-वैज्ञानिक हल ढूँढा है, और बातचीत के माध्यम ही से सही, 'गली के फुटपाथ पर सैंपपोस्ट के नीचे खास लय से हिलती हुई एक मैली चादर के नीचे से पिंडलियाँ तक उपड़े हरकत करते हुए दो बड़े और निश्चेष्ट दो छोटे, ऐसे चार पैरो' का दर्शन भी उमने कराया है। यही नहीं, गिन्सबर्ग की पत्नी पीटर ऑर्लोवस्की की 'बुड यू प्लीज स्लीप विद मी?' प्रार्थना, गिन्सबर्ग की घुड़की और 'नाउ यू प्लीज गो, माइ बाइण्ड नीड्स मी' आदेश का दृश्य भी आपके सामने प्रस्तुत किया गया है। पता नहीं, क्या के मूल उद्देश्य में लेखक की अनुभूतियों के इन वर्णनों की क्या उपयोगिता है?—हाँ, पाठक चाहे तो चटखारें जरूर ले सकता है।

लेकिन एक उपन्यास के तौर पर इस कृति पर विचार करता मसीहीर नहीं है। कॉलेज स्ट्रीट के बौद्धिक वातावरण में भूखी पीड़ी का यह मजमा वस्तुतः किसी ममोहा की तो नहीं, भलबत्ता किसी मसीही दवाखाने की प्रतीति जरूर कराना है—किसी यतीमी दवाखाने की नहीं, बल्कि किसी मिशन के मसीही दवाखाने की, जिसकी अच्छे-नाचे वातावरण में अच्छी-नामी इमारत है, जहाँ साफ-मफेद पोशाकें

मे सजी हुई किन्तु यतीम नसों हैं, लेकिन जहाँ एकाएक आवश्यक निधि के अभाव के कारण डॉक्टर या दवाग्री का अभाव हो गया है। पास के गिरजे का डॉक्टर-पादरी ही वहाँ का काम देख लेता है। दवा की अपेक्षा उपदेश ही मे उसका विश्वास स्वाभाविक है। अच्छी पोसाकों के बावजूद नसों के यतीमी चेहरे प्रभावित नहीं करते, और फिर वहाँ मसीहा की जगह बीमार ही चलते-फिरते दिखाई देने है।—पूछताछ-अधिकारी की तरह लेखक ने, अगरचे वह उसी माहौल का—और प्रतिबद्ध भी—अधिकारी भी है, असम्पूक्त रहकर दवाखाने की सारी स्थिति सामने रख दी है। अगर उसके विवरण से दवाखाने के प्रति कोई श्रद्धा या विश्वास नहीं जग पाना तो उसे टोप नहीं दिया जा सकता। उसे तो सायुवाद ही देना होगा कि निहायन नपी मुन्नी और उपयुक्त भाषा में वहाँ की वस्तुस्थिति आपके सामने रख दी है, बिना इस भय के कि इससे उसको अपनी नौकरी से भी हाथ धोना पड़ सकता है।

वेखाव किवाड़ों की कहानी'

राही मासूम रजा

मैं आलोचक नहीं हूँ। मुझे आलोचकों की भारी भरकम और नकली भाषा भी नहीं आती। मैं एक पाठक हूँ। और पाठक एक साधारण यात्री होता है जो साहित्यकार के साथ अनजाने रास्तों पर चल पड़ता है और घर वापस आने के बाद सोचता है, कि इस यात्रा में उसने क्या खोया है और क्या पाया है। कभी-कभी तो वह पूरा सफर ही नहीं करता। बीच ही में बोर होकर लौट आता है। कभी यह भी होता है कि पूरा सफर करने के बाद वह सोचता है कि इतनी लम्बी यात्रा खामखाह की। यानी लेखक ने अपने वचन का पालन नहीं किया। कभी-कभी वह इस धका देने वाली यात्रा से बहुत खुश लौटता है। लेकिन कुछ किताबें ऐसी होती हैं जिनके बारे में पाठक कोई फँसला नहीं कर पाता। इसलिये घबरा कर या लंग आकर वह उसे यूँ ही भ्रष्टा या बुरा कहने लगता है। 'अंधेरे बन्द कमरे' एक ऐसा ही उपन्यास है जो पाठक को दुविधा में छोड़ देता है। इसीलिये मैं आपको उन रास्तों पर लिये चलता हूँ। सामद आप मेरी मदद कर सकें।

परेशानी की बात यह है, कि मोहन राकेश खुद अपने पाठक की सहायता करना नहीं चाहते। वह कोई वादा नहीं करते और हमें इन अंधेरे बन्द कमरों में भकेला छोड़ कर चले जाते हैं—

"दृष्टिकोण का उल्लेख भूमिका में करना हो, तो उपन्यास लिखने की क्या जरूरत है?"

लेखक को यह कहने का हक है। क्योंकि यदि उपन्यास उसका दृष्टिकोण नहीं तो और क्या है। मैं दृष्टिकोण के बारे में पूछना भी नहीं चाहता। परन्तु किसी लेखक को यह कहने का हक नहीं कि :

"मैं सोचकर भी तय नहीं कर पा रहा कि इसे क्या कहूँ ? भाज की दिल्ली का रेखाचित्र ? पत्रकार मधुसूदन की आत्मकथा ? हरबंस और नीलिमा के भर्तृहृन्द की कहानी ?...सच मैं तय नहीं कर पा रहा। पढ़कर आप जो भी निश्चय करें वही ठीक होगा। और अगर

आप भी निश्चय न कर सकें, तो यह समस्या किसी और के लिये छोड़ कर मेरी तरह अलग हो रहे।”

यह तो प्रकारा ताने की बात हुई। यह तो धँसेरा बटाने की बात हुई। यह उपन्यास है या कोई मुद्रम्मा जिमना सही हल चुम हो गया? यह छोटी सी भूमिका पाठक और उपन्यास के बीच में एक दीवार उठा देती है। उपन्यास पढ़ने समय हमारे दिमाग का एक गोसा यही गुत्थी मुलझाने में लगा रहता है कि यह कहानी किसकी है? और हम जामूमी उपन्यास की सतह पर चले जाते हैं जहाँ आधा दिमाग कहानी में लगा रहता है और आधा मुजरिम की तलाश में। जामूमी उपन्यास तो चटना ही इसलिये है कि वह हमें अपनी समझ का प्रयोग नहीं करने देता और हम मुजरिम को ढूँढने की ज़िद में पूरा उपन्यास पढ़ जाते हैं। परन्तु यदि यह नुस्खा साहित्य में छाड़माया जायेगा तो कम्युनिकेशन की राह में बाधा पड़ेगी। क्योंकि यदि हर पाठक खुद यह फैसला करने बैठ जायेगा कि कहानी दिल्ली की है या हरबस की तो इम्फेसिस बदल जायेगा। मुझे लगता यह है, कि यह उपन्यास पाठकों के लिये नहीं लिखा गया है बल्कि प्रकाशक के लिये लिखा गया है और बहुत जल्दी में लिखा गया है। और हमी लिये कथाकार को यह समझद भूमिका लिखनी पड़ी। कभी-कभी अपनी नीलिमाधो और अरुणो के लिये ऐसा भी करना पड़ता है। यह उपन्यास किसी क्रियेटिव-अर्ज के दबाव से नहीं लिखा गया है। शायद इसे धरेनू जम्हनों के दबाव में लिखाया है। इसी लिये महत्त्व कहानी का नहीं है बल्कि लेखक के नाम और पन्नों के प्रयोग का है। जिनने ज्यादा पन्ने होंगे उतनी ही ज्यादा रिनाय की कीमत होगी और जिनकी ज्यादा कीमत होगी उतनी ही रॉयलटी बनेगी। बरता यह कहानी है हरबस और नीलिमा की। मधुसूदन की तो इस कहानी में इसके बिना और कोई हैमियन ही नहीं कि यही हरबस और नीलिमा के धरेरे बाद दिनों की कहानी सुना रहा है। रात के खतम होने ही जब कहानी खत्म हो जाती है तो कथाकार मधुसूदन बना जाता है। इस कहानी का मथने बड़ा ऐव यही है, कि इसे मधुसूदन सुना रहा है और इस पर ज़िद कर रहा है कि वह भी एक पात्र है। नीलिमा यह होता है कि यह नरेटर कहानी के पात्रों को हटा कर आधी जगह पर बर बैठ जाता है। और इसकी वजह से कहानी के पात्रों यानी हरबस, नीलिमा, मुक्ता, मुरजीन और अरुण की फँसने की जगह नहीं मिलती और यह लोग टुमे-टुमे में दिखाई देने हैं। यह कहानी यदि हरबस के फस्ट परसन में सुनाई होती तो शायद हमने अच्छी बनी होती। क्योंकि तब हम कस्तावपुरा और चम्पी हरफन और पत्रिकाधो के दफ्तर और दिल्ली के गली-बूने में मारे मारे फिरने में खच गये होते। और जो पन्ने ठकुराई, इबादन धनी, मुरसीद, पद्मशान, और यश वगैरा के वश में आया हुये हैं उन्हें हरबस और नीलिमा को समझने के लिये इस्तेमाल किया जा सकता था। मधुसूदन ही की वजह से इस कहानी में बेनुमार छोटे-बड़े पनैज-बैक आये हैं जिनकी वजह से बार-बार कहानी भोल माने लगती है और खराब होती है।

मधुसूदन की हो बजह में लगभग मारी कहानी बातचीत में सुनाई गई है। हरबस और नीलिमा के दिल में भड़कने की धीरे धीरे ही क्या हो सकती थी। यदि कोई ऐसा आदमी फ्रस्ट परसन में कहानी सुनायेगा जो कहानी का पात्र नहीं है तो बातचीत से जान बचाने की कोई शक्यता ही नहीं है क्योंकि वह हरबस नहीं है। उसे क्या मालूम कि हरबस पर क्या गुजरी। वह नीलिमा नहीं है। उसे क्या मालूम कि नीलिमा किस तूफान में फँसी हुई है। इसलिये वह मजबूर है कि हिर-फिर कर हरबस और नीलिमा से बातचीत करे। और चूँकि शुक्ला से उसकी बातचीत भी नहीं होती इसलिये शुक्ला के बारे में वह सुनी-सुनाई बातों से काम चला लेता है। इसलिये कहानी उसकी गिरफ्त में नहीं आती। फिर चूँकि वह एक जीता जागता आदमी है इसलिये नीलिमा से बात करते-करते यदि उसे अपने पिता की लिखी हुई कोई किताब याद आने लगे तो हम उसे रोक भी नहीं सकते। नीलिमा बात कर रही है हरबस की कि एक दम से मधुसूदन को :

“अपने पिता जी की लिखी हुई एक पुस्तक की याद हो आई। उस पुस्तक का नाम था ‘बार वधू विवेचन’, जिसके साथ ही अंग्रेजी में अनुवाद दिया हुआ था, ‘ए हिस्ट्री आफ़ डायिंग गर्ल्स इन इण्डिया’।...”

(पृष्ठ ७१)

कोई बताये कि इस “बार वधू विवेचन उर्फ़ ए हिस्ट्री आफ़ डायिंग गर्ल्स इन इण्डिया” को हम अंधेरे बन्द कमरे के किस दोल्फ में रखें। यह सारा कुमूर इस मधुसूदन का है।

मेरे खयाल में तो यह फ्रस्ट परसन में सुनाई जाने वाली कहानी ही नहीं है। कहानी केवल हरबस या नीलिमा या अरुण की होती तो फ्रस्ट परसन में सुनाई जा सकती थी। परन्तु यह कहानी है एक परिवार की। कई लोग हैं। कई ज़िन्दगियाँ हैं। हर पात्र अपनी ज़िन्दगी जीना चाहता है। वास्तव में इस कहानी का आधार यही अपनी ज़िन्दगी जीने की चाहित और यह एहसास है कि हर पात्र यह जानता है, कि वह दूसरे के बिना मग़ूर है। हरबस नीलिमा से भ्रम कर सदन जाता है :

“मेरा इरादा है मैं इस देश से बाहर चला जाऊँगा।”

“...वहाँ जाकर डाक्ट्रेट वाक्ट्रेट करने का इरादा है या...”

“नहीं मैं इस मतलब से नहीं, वैसे ही जा रहा हूँ।”

“...तो बाहर कुछ तो इरादा होगा।”

“इरादा कुछ भी नहीं है।” वह धीरे से आँखें झपका कर बोला “सिर्फ़ जा रहा हूँ।” (पृष्ठ ६२)

परन्तु वह बिला बजह नहीं जा रहा है। नीलिमा जानती है कि वह क्यों जा रहा है।

“मगर सब पूछते हो, तो मुझे लगता है वह मेरी ही बजह से जा रहा है।

यहाँ रहकर शायद उसे लगता है कि वह जो कुछ करना चाहता है, वह

मेरी वजह से नहीं कर पा रहा। मैं भी सोचती हूँ कि अगर सचमुच ऐसा है— तो मैं उसके रास्ते में रुकावट क्यों बनूँ? वह कुछ भ्रमसा मुँह से दूर रहेगा तो उसके मन से तो यह बात निकल जायेगी।....”

(पृष्ठ १०१)

यह है फर्स्ट परसन की मुसीबत। यही महत्वपूर्ण बात हमें किसी और की जवानी मालूम होती है। क्या पता नीलिमा को जो “लगता” है वही टीक भी है या नहीं। इसलिये अब स्टेशन चलिये। अगर शकिये। नीलिमा की एक और बात मुनते चलिये—

“मैं तुम्हें एक बात बता दूँ सुन,“ वह बोली। “वह मुँह से चाहे जो कहे, अगर मुँह से भ्रमण वह नहीं रह सकता....” (पृष्ठ १०२)

अब स्टेशन चलिये।

“गाड़ी स्टेशन से दस मिनट लेट चली। और वह दस मिनट उसने बहुत ही बेचैनी में काटे। कभी वह पड़ी की तरफ देखा, कभी सिग्नल की तरफ और कभी अपने जूते के फीते को खोलकर बांधने लगता। भाप छोड़ते हुये इंजन की तरफ वह बार बार इस तरह देखने लगता जैसे गाड़ी को लेट करने का दोष उसी पर हो। बाखिर जब गाड़ ने सीटी दी तो उसने एक बार मुस्करा कर हम सब की तरफ देखा और फिर चुपचाप गाड़ी में सवार हो कर दरवाजे में पास खड़ा हो गया। वहाँ से वह इस तरह इंजन की तरफ देखने लगा जैसे उसे याद ही न हो कि कोई उसके साथ उसे छोड़ने के लिये भी आया है।” (पृष्ठ १०६)

परन्तु क्या नीलिमा से भाग कर लड़न जाने वाला यह हरबस नीलिमा के बिना जी सकता है? इस सवाल का जवाब जानने के लिये न उसे देर तक इन्तजार करना पड़ता है और न नीलिमा को लड़न पहुँचने के बाद उसने जो दूसरा पत्र लिखा उसी में बात साफ हो गयी :

“...मेरे साथ यही तो दिक्कत है कि मैं हर बात को प्रैक्टिकल डग से नहीं सोचता। अगर मैं ऐसा कर सकता तो हमारी जिन्दगी का रूप बिल्कुल दूसरा ही न होता।...तुम्हारे साथ और तुम्हारे बिना, दोनों ही तरह जिन्दगी मुझे असम्भव प्रतीत होती है।” (पृष्ठ १३८)

नीलिमा को जो बात पहने ही में मालूम थी वह बात जानने के लिये हरबस को थान समुद्र पार का सफर करना पड़ा। नीलिमा उसकी परछाई है और अपनी परछाई के बिना कोई पूर्ण नहीं होता। परन्तु क्या मच्चाई केवल इतनी ही है? क्या हरबस नीलिमा की परछाई नहीं है? क्या नीलिमा भी हरबस के बिना अधूरी नहीं है? नीलिमा को इस सवाल का जवाब मालूम नहीं था और इस सवाल का जवाब पाने के लिये उसे भी यात्रा करनी पड़ी। यूँ कहने को तो उसने वह दिया था कि :

“वह कुछ भरसा मुझ से दूर रहेगा तो उसके मन से यह बात तो निकल जायेगी। मैं भी इस बीच देख लूँगी कि अकेली रहकर मुझे कैसा लगता है। मैं इस बीच दक्षिण चली जाऊँगी और वहाँ नृत्य का अभ्यास करूँगी। बीबी कह रही हैं कि वे मुझे वहाँ जाने का खर्च दे देंगी।”

(पृष्ठ १०१)

इस नीलिमा को कितना यकीन है कि वह हरबस अपनी परछाई, के बिना पूर्ण है। स्टेशन पर भी ऐसा ही महसूस होता है कि जैसे उसका वजूद (अस्तित्व) हरबस से अलग छुड़ अपने घाप में पूर्ण है :

“गाडी प्लेटफॉर्म से निकल गई तो नीलिमा हम दोनों से पहले गेट की तरफ चल दी। मैंने उसकी तरफ देखा कि शायद उसकी आँखों में कहीं आँसू टपके हों। मगर उसकी आँखें बिल्कुल सूखी थी और चेहरे के भाव में भी विरोध अन्तर नहीं था।” (पृष्ठ १०६)

नीलिमा को अपने अछूरे होने का एहसास पेरिस में हुआ जब वह बर्नी कलाकार के साथ प्लेट करने की कोशिश कर रही थी। तब यह बात उसे मालूम हुई कि वह जिस हरबस से मुक्त होना चाहती है उसे छोका देने के बारे में भी वह नहीं सोच पाती।

“नीचे घंटी बजती है। वह चौक कर उठ खड़ा होता है। कमरे की बत्ती जला देता है।” “नीचे आकर वह दरवाजा खोलता है। “तुम ?” एक भटके के साथ समय भागे चल पड़ता है।

नीलिमा अन्दर आ जाती है। उसकी आँखों में एक असहायता भक्त रही है।

“तुम इस समय ?” हरबस को विश्वास नहीं आता कि वह सचमुच लौट आई हैं।

“मैं हवाई अड्डा से आई हूँ।” वह कर यह खटखट जीने से ऊपर चढ़ जाती है। (पृष्ठ २२५)

वह बोट, ट्रेन से नहीं आई। उसे घाने की जल्दी थी। इसलिये वह हवाई जहाज से आई और “खट-खट” जीने चढ़ गई। इस “खट-खट” में जल्दी का स्वर है। शायद वह डर भी रही है कि कहीं हरबस उसके मुँह पर किवाड़ न बन्द कर दे।

वह उसे अबरदस्ती बाँहों में भर लेता है और उसके ठण्डे होठों पर अपने ठण्डे होठ रख देता है। वह उसे अपनी बाँहों में बर्फ की पुतली की तरह सगती है।

“तुम मुझे छोड़ कर मुझसे दूर रह सकती थीं ?”

वह आँखें मूँदे रहती है। “सोचती थी, रह सकती हूँ।”

“मगर क्यों ? क्यों ऐसा सोचती थीं तुम ?”

“क्योंकि मैं तुमसे भलग रहना चाहती थी --”

“...कुछ देर बाद वह अपने शलग पर निर्जीव सा पड़ा-पड़ा पृच्छा है।

“तुम आज--आज इस तरह बरफ सी क्यों लग रही हो?”

वह करवट बदल लेती है। “मैं कुछ नहीं जानती।” “वह उसकी गरदन के नीचे अपनी बांहें रखकर उसका मुँह अपनी तरफ कर लेता है।

नीलिमा का वदन जकड़ा रहता है और उसकी आँखें बन्द हो जाती हैं।

“मिब तुम मुझे छोड़ कर वहाँ क्यों रहना चाहती थी?”

नीलिमा आँखें खोल लेती है। उसकी आँखों में मातम का सा भाव है।

“मैं चाहती थी कि रह सकूँ। मगर मैं रह नहीं सकी। इसका मतलब है कि नहीं रह सकती।”

“मगर तुमने ऐसा सोचा ही क्यों था?”

महसा बर्फ पिघलने लगती है। नीलिमा के शरीर की जड़ता लुप्त जाती है। उसके होंठ फटकने लगने हैं और आँखों में आँसू धा जाने हैं। वह फफक कर रोती हुई उसकी छाती में मुँह छिपा लेती है। “बस, मैं तुम्हें छोड़कर भलग नहीं रह सकती।” (पृष्ठ २२६-२२७)

यह बात उसने आसानी से नहीं मान ली है। इस क्षण से उसने बड़ी लड़ाई लड़ी है।

“मैं चाहती थी कि मैं तुम्हें एक बार धोका दे सकूँ जिससे अपने को तुमसे भलग करने का मुझे एक कारण मिल जाय। मगर मैं ऐसा नहीं कर सकी।” (पृष्ठ २३०)

जब वह धोका न दे सकी तो हवाई जहाज में बैठ गई। परन्तु;

“जब मैं हवाई जहाज में बैठ गई तो मुझे पता चल चुका था कि मैं तुम्हें छोड़ कर नहीं रह सकती।” (पृष्ठ २३१)

नीलिमा ने अपने व्यक्तित्व की इस सच्चाई से हार मान ली कि :

“वह उससे भलग रहकर भी उससे मुक्त नहीं हो सकती।” (पृष्ठ २३४)

मैंने हरेक और नीलिमा के धधुरेपन को जरा फँसाकर इसलिए देखा है कि इसने घोंघेरे बन्द बमरों या दिलों की कहानी को समझने में घामानी होगी। और मैं इन मिमाओं के जरीये यह भी दिखाना चाहता था कि यह कहानी प्रमूट-परसन में मुनाने की नहीं है। इसे थर्ड-परसन में सुनाना चाहिए था क्योंकि इससे बाम नहीं चलता कि :

“दूसरों के जीवन के अन्तरण में भाँक कर देखने का अवसर मिलने पर मन में बच उत्सुकता नहीं जागती। वह सच्चा क्या सारी उम्र हमारे

अन्दर जीवित नहीं रहता जिसे रोशनदान पर सीढ़ी लगाकर दूसरों की गतिविधियाँ देखने की आदत हॉती है ?" (पृष्ठ २५८)

कयाकार केवल वह बच्चा नहीं होता जो रोशनदानों से भाँकता रहता है। वह अपने पात्रों की जिन्दगियों को खुद भी जीता है। जो कयाकार अपने पात्रों के साथ मर जो न सके वह कयाकार क्या। और यहाँ तो एक और दुस्रवारी भी है कि कयाकार को :

"राह चलते लोगों को रोककर उनसे रास्ता पूछना अच्छा भी नहीं लगता। नतीजे के तौर पर चेम्सफोर्ड क्लब पर मुझे के बजाय पचकुइसों रोड पर मुड़ गया।" (पृष्ठ ४५)

इस कहानी में इसी वजह से कई ऐसे मोड़ हैं जहाँ कयाकार "चेम्सफोर्ड क्लब पर मुड़ने के बजाय पचकुइसों रोड पर मुड़ गया है।" और इसीलिये पाठक कहानी की खोज में मारे-मारे फिरते रहने की वजह से थक जाता है और जगह-जगह से टूटी हुई कहानी को जोड़ने में उसे परेशानी होती है। वैसे यह बात यहीं कह देना चाहता हूँ कि जो कहानी है उस धाप जोड़ लेने में सफल हो जायें तो धाप को यह मानना पड़ेगा कि कहानी बहुत जोती-जागती और बड़ी खूबसूरत है।

मैं ऊपर यह कह आया हूँ कि यह कहानी हरवंस और नीलिमा की है। मैं अपने उस बयान में थोड़ी सी तरमीम करना चाहता हूँ। यह कहानी है हरवंस, नीलिमा और धरण की। धरण इस कहानी में तीन-चार जगह ही नजर आता है परन्तु इस कहानी का डेडिकेशन वास्तव में इसकी भूमिका है। कयाकार ने भूमिका में उसभावे डाले हैं परन्तु टेडीकेसन ने बात साफ कर दी है।

"नीति को और उन सब को जो उनके साथ-साथ बड़े होंगे।"

नौने तक तो ठीक है। परन्तु यह क्या उन सबके लिए क्यों है जो नीति के साथ-साथ बड़े होंगे ? बुनियाद की ईंट यही है। हरवंस, नीलिमा और धरण। बाप, माँ और बच्चा। यानी यह कहानी है एक परिवार की। यह परिवार है आधुनिक हिन्दुस्तान का। जिसमें परिवर्तन तो अवश्य हुआ है परन्तु कैसा ?

नौ साल के बाद दिल्ली आया, तो मुझे महसूस हुआ जैसे मेरे लिए यह एक बिलकुल नया और अपरिचित शहर है... (पृष्ठ १२)

"बस्ती हरपूल में जिन्दगी सभमग उसी तरह थी। उतनी ही सुस्त और उतनी ही ठहरी हुई। वही दुकानें, वही टैले, वैसे ही आते जाते हुए लोग। कस्तूरबपूर की पहनी गली के मोड़ पर एक भीड़ जमा थी, वंसी ही जैसी हमेशा गली में आने वाले मदारियों के इर्द गिर्द जमा हुआ करती थी। सिर्फ मदारी के तमाचे की जगह वहाँ उस समय एक तरह का मुखरा चल रहा था। एक तेरह-चौदह साल की लड़की अपनी हरी भोड़नी के दोनों छोर हाथों में लिये एक फ़िल्मी गीत गाती हुई नाच रही थी :

हवा में उड़ता जाये

मेरा लाल हुपट्टा मलमल का

जी मेरा लाल हुपट्टा मलमल का,

घोजी, घोजी—”।

उसके इर्द-गिर्द जमा भोड़ में कुछ लोग उसे अपने पास बुलाने के लिए हाथों में चबन्नियाँ अठन्नियाँ लिये थे। वह जिसकी तरफ जाती थी वही उसका हाथ थाम लेना चाहता था। हारमोनियम बजाने वाला उस्ताद हारमोनियम में से आवाजें पैदा करने के साथ-साथ ग्राँजों से कुछ इसारे किये जाता था।” (पृष्ठ ३४१)

परिवर्तन की कहानी यही खरम नहीं होनी। कुछ दूर और चलिए।

“घर के पास पहुँचने ही सबसे पहले मेरी नजर बाहर लगी हुई तल्ली पर पड़ी। उसका नीचे का भाग हिस्सा जाने टूट कर गिर गया था या ऐसे ही धीरे-धीरे झड़ कर गिर गया था। जितना हिस्सा बाकी था वह अपनी जग खाई कील के सहारे किसी तरह भूल रहा था। अब उस पर लिखे हुए नाम में से इबादत और भली, दोनों बिल्कुल गायब हो गए थे। इसका एक हलका सा आभास मात्र रह गया था कि उस तल्ली पर कभी कोई नाम रहा होगा।” (पृष्ठ ३४२)

यह केवल एक घर नहीं है। यह एक आत्मा भी है जिसके साइनबोर्ड पर लिखा हुआ नाम लगभग मिट चुका है। और अब घर के चन्दर चलिए।

“कोठरी भी ठकुराइन के चेहरे की तरह बदली हुई लगी। उसका पल्लवर इतनी जगह से उतर चुका था कि जो दो-चार दूकड़े बचे थे वे बहुत अस्वाभाविक रूप से वहाँ चिपकाये गये से लगते थे। छत की कड़ियाँ बिल्कुल स्याह पड़ चुकी थीं। दीवारों पर जगह-जगह गेरू से स्वस्तिक बने हैं और राम नाम लिखा था। दोनों कोठरियों के बीच का दरवाजा चौखट समेत बाहर की भूक आया था।” (पृष्ठ ३४३)

ठाकुर साहब मर चुके थे। ठकुराइन ‘एक बूढ़ी-सी औरत’ दिखाई देने लगी थी। बेटी जवान हो रही थी और दोनों कोठरियों के बीच का दरवाजा अपने चौखट समेत झूल गया था। यात्री क्या रह गया था? केवल राम नाम।

इस छोड़ने, सड़े-गले और टूटे फूटे समाज के एक कोने हरबस नीलिमा और धरण के साथ रहता है। बानावरण में एक घसती है। और यही घसती है इस कहानी की रंगों में मून खन कर दी गई है। साथ कहेंगे हमें ठकुराइन, उसकी बेटी और उसकी कोठरी से क्या लेना देना। हमे इबादतखली और उसके बूढ़े साइनबोर्ड से क्या गरज। हरबस और इबादनखली दो दुनियाँ के बासी हैं। नीलिमा उस हवा में साँस नहीं लेनी जिनमें ठकुराइन राँस लेती है। यदि यह कहानी नीने और उसके

साथ बड़े होने वालों के लिये है तो बताओ कि इस कस्बाबपुरा से भ्रमण का क्या सफल्युक । जहाँ नीलिमा केवल एक बार आई थी सैडल को कोचड से बचाती हुई और साड़ी को टूँगे हुए और उसने यहाँ से निकलते ही मधुसूदन से कह दिया था कि यदि उसे मालूम होता कि वह यहाँ रहता है तो वह कभी न आई होती ? आपका यह सवाल ठीक नहीं होगा क्योंकि समाज एक इकाई होता है । और समाज को नीलिमा और ठकुराइन में तकसीम नहीं किया जा सकता । सच्चाई यह है, कि कोठरी में राम नाम रह गया है । अरे साहब वहाँ तो राम नाम रह भी गया है । “कामी हाउस”, “लावोहीम” “बोल्गा” और हरबंस के चार कमरे घर में तो बिल्कुल सन्नाटा है । राम-नाम भी नहीं है जिसके सहारे कोई भी सके । वहाँ तो यह हाल है कि किसी चित्रकार की कला का कोई महत्त्व नहीं । चित्र एक पहेली है और लोग उसे धूमने में धाम का फ्राजिल बबल काटते हैं । चुनावों मधुसूदन जब पोलिटिकल सेक्टोरी का टेरेम देखकर फिर ड्राइंग रूप में आया तो उसने देखा कि :

“मय लोग दीपोंको का खेल उसी तरह खेल रहे हैं । (पृ० ३६३)

“कला निवेदन” को कला से ज्यादा टिकटों की बिक्री की फिकर है । इसीलिए तो नीलिमा परेशान है कि :

“कला निवेदन वालों को अगर इस बार घाटा उठाना पड़ा तो क्या वे कभी मेरी बात पूछेंगे ? (पृष्ठ ३७७)

और इसीलिये जो डिनर इसलिये दिया जा रहा था कि प्रदर्शन में भाग लेने वाले कलाकार एक दूसरे से मिल लें जममें आखिरकार कोई कलाकार नहीं बुलाया गया परन्तु पत्रकार और बड़े-बड़े लोग बुलाये गये । भाँत-भाँत के पत्रकार बुलाये जाते तब भी गनीमत था परन्तु पत्रकार तो ऐसे हैं कि हरबंस चीख उठता है :

“जो लडका आजकल हिन्दी पत्रिका के लिये सभीक्षाएँ लिखता है वह किमी जमाने मेरी क्लास में पढता था । क्लास के सबसे नालायक लड़कों में था । उससे शेक्सपीयर की हिज्जे तक तो ठीक से लिखी नहीं जाती थी और आज उसकी भी गिनती यहाँ के कला समीक्षकों में है ।” (पृष्ठ ३८१)

परन्तु हरबंस चाहे कुछ बहता रहे वह तो प्रायेण क्योंकि हरबंस के खयाल में नीलिमा के लिये “नृत्य एक साधना नहीं साधन है । असली मतलब तो यह है कि पत्रों में अच्छी-भच्छी टिप्पणियाँ निकलें, इसकी चर्चा हो और राह चलते लोग इसकी तरफ इशारा करके कहें वह देखो नीलिमा जा रही है ।” (पृष्ठ ३८७-३८८)

यह सुन कर नीलिमा जो जवाब देती है वह भी बहुत दिलचस्प है । वह कहती है ।

“मैं तुम्हारी तरह गौतम बुद्ध का अवतार नहीं हूँ कि मुझे किसी चीज से मतलब ही न हो ।” (पृष्ठ ३८८)

अब यदि हरबस जो इस कहानी का जमीर है अपने गले में सवासिया निशानों का फन्दा न ढाल ले तो क्या करे क्योंकि कला के क्षेत्र में दूर-दूर तक सन्नाटा है :

"कला निकेतन का सेक्रेटरी" का सारा व्यक्तित्व उसकी तेज धाँतो में समाया हुआ था। वह बात करता था तो उसके शब्दों का अर्थ उतना महत्त्व नहीं रखता था जितना उसकी भाषों का भाव, और उस भाव का कुल मिला कर एक ही अर्थ निकलता था। वह हर आदमी को अपनी धाँतो से इस तरह टटोलता था जैसे वह इन्सान न होकर एक उपयोगी चीज है, और वह यह निश्चय करना चाहता हो कि अपने लिये वह उसे किस का क्या और कितना उपयोग कर सकता है।" (पृष्ठ १६३-१६४)

और चूँकि कला साधन बन चुकी है इसलिये :

"द्रुप के सदस्य बिना पैसों के प्रदर्शन को तैयार नहीं।... पल्लिसिटी ठीक नहीं है। टिकट कम बिकते हैं। प्रबन्धक मुकर जाते हैं। फिर भगडा होता है। धालिर खाली हाथ और भरा हुआ टुक लेकर द्रुप पदिचमी बर्तन की तरफ चल पड़ता है... उमादत्त नीम बेहोश सा ट्रक में पड़ा है।... नीलिमा उसके मन को स्वस्थ रखने का प्रयत्न करती है..." (पृष्ठ २३६-२३७)

और हरबस "एक पराजित सेनापति की तरह सिर फेंके एक तरफ बैठ है" (पृष्ठ २३७) और अपने आप से पूछ रहा है :

"...क्या यही लोग हैं जो अपने को कला का उपामरु कहते हैं ? क्या कला की सारी साधना के पीछे इतने छोटे-छोटे उद्देश्य छिपे रहते हैं ? क्या कला की उपामना मनुष्य के मन को उज्ज्वल और विशाल नहीं बनाती ? क्या यही वह चेतना है जिसे कलाकार की महान् चेतना कहते हैं ? यही दृष्टि है जिसे कलाकार को सौन्दर्य-दृष्टि कहते हैं ? सबके मितने छोटे-छोटे स्वार्थ हैं।" (पृष्ठ २३७)

यह प्रश्न बड़े आनलेवा हैं। परन्तु हरबस की भोली में एक जहरीला प्रश्न और है जिसे पीकर उसकी आत्मा नीची पड़ गई। यह प्रश्न वह अपने सिवा किसी और से नहीं कर सकता। प्रश्न यह है कि :

"क्या यही वह उपलब्ध है जिस तक पहुँचने के लिये उसने नीलिमा को अपने माध्यम के रूप में चुना था और जिसके लिये वह अपने मन के सारे प्रसन्नोप पर परदा डालकर इस अपरिचित दुनिया में चला पाया है ? उसे लगता है कि एक जान में वह उलझ गया है। जान बहुत गन्दा भी है।" (पृष्ठ २३७-२३८)

मारे पैमाने बदल गये हैं। और हरबस हैरान है। पोलिटिकल सेक्रेटरी ही कला का पारंगत भी है। और :

“पोलिटिकल सेक्रेटरी उसे जिस तरफ को भी चक्कर देता था, वह उसी तरफ झुक जाता था। आखिरकार उसने अपना हाथ छुड़ा लिया और कठिनाई से अपने को भँभाले हुए अपनी कुर्सी पर लोट लिया।” (पृष्ठ ३७०)

वह हाथ छुड़ा कर लौट तो अवश्य आया परन्तु इस नाव ने उसे बहुत धक्का दिया। उसे लगता है, कि वह टूटा जा रहा है। उसे लगता है कि “जैसे मैं दुनिया से बिल्कुल कट गया हूँ और अपने में बिल्कुल अकेला हूँ।” और उसे “कई बार लगता है कि मेरे लिये एक ही उपाय है और वह यह कि मैं अपने जीवन को खत्म कर दूँ।” शायद एक उपाय और है। हरबंस कहता है :

“एक तो मैं दिल्ली में बाहर चला जाना चाहता हूँ और दूसरे यह भी चाहता हूँ कि हो सके तो अपनी थीसिस...”

“तुम्हारी थीसिस !” नीलिमा बोली। “वह इस ज़िन्दगी में कभी पूरी नहीं होगी !” (पृष्ठ ४०४-४०५)

नीलिमा अपनी तरफ से तो मज्जाक उड़ा रही है। परन्तु यह सत्य है कि हरबंस का थीसिस इस ज़िन्दगी में खत्म नहीं हो सकता क्योंकि ज़िन्दगी ही पर तो यह थीसिस लिखना है। यह थीसिस लिखेंगे ग्रहण—“नोते और वह सब जो उसके साथ-साथ बड़े होंगे।”

देता आपने कि हरबंस की दुनिया में कौसा कुहराम है ? हरबंस, नीलिमा और शुक्ला, सुरजीत और इरबस और शुक्ला सुरजीत और मधुसूदन की बात तो मैं छेड़ना भी नहीं चाहता।

पाँव के नीचे की ज़मीन इतनी पोपली हो गई है कि खड़ा होना असम्भव हो रहा है। इसीलिये इस उपन्यास में हाथों का बड़ा महत्त्व है।

“उमने दोनों पैंकेट एक हाथ में लेकर दूसरे हाथ से मेरी बाँह को पकड़ लिया।” (पृष्ठ १५)

“हरबंस ने मेरा हाथ पकड़े ही रख पीछे की तरफ कर लिया।” (पृष्ठ ३६)

“मेरे हाथ को उसने और भी कस लिया।” (पृष्ठ ३७)

“मेरा हाथ उसने इस तरह अपने हाथ में धाम लिया जैसे उसे जेब में डाल लेना है।” (पृष्ठ ३६)

“बाहर आकर वह मेरा हाथ पकड़ लेता और हमेशा वही खिद करता कि मैं उसके घर चूँ।” (पृष्ठ ६८)

“उसने मेरा हाथ कस कर पकड़ लिया...” (पृष्ठ ६१)

“मैंने उसका हाथ पकड़ लिया।” (पृष्ठ १०४)

“नीलिमा मेरा हाथ पकड़ने हुये बोली।” (पृष्ठ २८६)

“हरबंस ने मेरा हाथ पकड़ने हुये कहा।” (पृष्ठ ४०४)

यह गिडगिडाहट और अकेले रह जाने का डर पूरे उपन्यास पर छाया हुआ है । इसका नतीजा यह होता कि जिन्दगी भर जाने के खौफ में बीत रही है । यकीन न आये तो नीलिमा से पूछ लीजिए—

“हर साल के गुजरने से वाद मुझे लगता है कि मैं बहुत बड़ी हो गई हूँ ।” (पृष्ठ २३५)

“अब हम लोग तब से नौ साल बड़े हो गये हैं ।” (पृष्ठ २५७)

“हम लोग अब काफी बड़े हो गये हैं... मैं नहीं चाहती कि मेरा शरीर बत-बत हो जाये और मैं धमी से बूड़ी लगने लगूँ । मुझे बुढ़ापे से बहुत डर लगता है ।” “मुझे यह सोच कर डर लगता है कि मैं ऐसे ही बूड़ी होकर मर जाऊँगी । और लोग यह जानेंगे भी नहीं कि मैं भी कभी थी” “.....” (पृष्ठ २६२)

हमारे हर तरफ असन्तोष का घना अन्धेरा जगल है जिसमें परछाईयाँ चल फिर रही हैं । एक दूसरे में डिङाल्व हो रही हैं और अलग हो रही हैं । टकरा कर टूट रही हैं और फिर अपनी मरम्मत कर जीना शुरू कर रही हैं ।

मेरा खयाल है कि राजेन्द्र ने भूमिका में जो प्रश्न किया था उसका जवाब मैंने दे दिया कि यह कहानी प्राधुनिक भारत के असन्तुष्ट वातावरण में भटकने वाले एक परिवार की है । तो इसका मतलब यह हुआ कि जिन बातों का तन्मल्लुक इस परिवार में नहीं है वह बातें इस कहानी का घग हैं । यह बात सब पृष्ठिये तो उपन्यास के प्रारम्भ ही में साफ हो जाती है । कहानी यँ प्रारम्भ होती है ।

“मैं सिंधिया हाउस के बस स्टाफ पर बस थे उतर रहा था” तभी पीछे में अपना नाम सुनकर मैं चौंक गया ।” (पृष्ठ १२)

यह पुकारने वाला हरबंस है जो “हाथों में दो-एक पैंकेट संभाले बहुत उतावली में मेरी तरफ आ रहा था ।” (पृष्ठ १२) इन पैंकेटों को ध्यान में रखिए क्योंकि कहानी इन्हीं पैंकेटों में है जो इन पैंकेटों में नहीं है वह कहानी में भी नहीं है । तो इन पैंकेटों में क्या है । इनमें एक तो खुद हरबंस है । एक नीलिमा है । यूँ तो नीलिमा की तीन बहनें और हैं परन्तु इस पैंकेट में केवल सुक्ला है जिसके बारे में उसका कहना यह है कि वह उसे बेटी की तरह चाहता है परन्तु नीलिमा का खयाल यह है कि वह उसे चाहता है ! और धुँकि इस पैंकेट में सुक्ला है इसलिये इन पैंकेट में वह सुरजीत है जो हरबंस को छोड़ने स्टेशन तक नहीं आता । परन्तु नीलिमा मधुसूदन के साथ जब सुक्ला स्टेशन में बाहर आती है तो सुरजीत को मौजूद पानी है । जैसे वह इसी दिन की राह देख रहा था कि हरबंस टले तो वह फौरन सुक्ला पर कब्जा कर ले ! इन्हीं पैंकेटों में शिवमोहन और भार्गवा की छोटी-छोटी घुँझिया भी हैं । इन दोनों ने सुक्ला से झगड़ा किया । और फिर फुलभदी की तरह अपनी ही आग में जल कर राख हो गये । भार्गवा तो सरकारी नौकर तक हो गया । इतना पैंकेटों में मैं किसी एक में

एक छोटा सा बच्चा है, जिसका नाम अरुण है। एक शहर है जिसका नाम दिल्ली है। एक और शहर है जो सारे का सारा "ठोम धुएँ का बना हुमा है" और जिसका नाम लंदन है। एक अंग्रेज लंडलेडी है जो अपनी भादतो से कोई हिन्दुस्तानी बड़ी बूढ़ी दिखाई देती है। एक पोलिटिकल सेक्रेटरी है जो हरबस को खरीदना चाहता था मगर नहीं खरीद सका ! ...इन पैरटो मे बला की गुंजाईश है।—हरबस एक खबर है जो खुद चलकर पत्रकार मधुसूदन तक आती है ताकि वह यह खबर दुनिया को पूना दे। और यह मधुसूदन इतना बुरा पत्रकार है कि स्कूप की तलाश मे मारा-मारा फिरता है !

यह हरबस एक महत्वपूर्ण समाचार है। इसे दूसरी छोटी-बड़ी खबरों मे फँटना नहीं चाहिए। इसीलिए तो हरबस सड़क पार करने पर बहुत धुन नहीं होता और इसीलिए :

"सड़क पार करने ही वह रुक गया जैसे कि अपनी सीमा से जैसे बहुत आगे चला आया हो।" (पृष्ठ १३)

और इसीलिए सड़क पार करने के बाद भी वह :

"मोटरोँ और बसों की भीड़ में कुछ डूँढता रहा (पृष्ठ १३)

भीड़ में वह कुछ खोज ही रहा था कि मधुसूदन ने नीलिमा की बात निकाल दी और यह सुनते ही :

"उसके हाथ इस तरह हिले जैसे अपनी खोई हुई चीज उसे भीड़ मे नजर आ गई हो। मगर दूसरे ही क्षण उसके कंधे झीले हो गये और उसके चेहरे पर निरामा की लहरें खिच गईं।" (पृष्ठ १४)

बाकी सारी कहानी इन्ही दो जुमलों की लफ्सीर (टीका) है।

इस उपन्यास में एक छान बात है। इसकी सारी घटनाएँ—महत्वपूर्ण घटनाएँ रान को घटती हैं। यदि कही दिन है भी तो "लाबो होम" मे जहाँ मेज की बत्ती बुझा कर रात कर ली जाती है इसलिए एक दम से जब हम देखते हैं कि :

"वर्षा से घुली हुई घूप रोशनदान से भाँक रही थी। आँगन से बत्तखों के कुटकुड़ाने और पल ढङ्कड़ाने की आवाज आ रही थी। मैने बिस्तर से उठ कर खिड़की खोल दी। दो बत्तखें आँगन मे चक्कर काट रही थी।" (पृष्ठ ४८८)

तो हम चौंक पड़ते हैं। एक दम से रोशनी होती है और वह भी "वर्षा से घुली हुई रोशनी", तो हमारी आँखें चक्काचौंछ हो जाती हैं और हम सोचने लगते हैं कि यकीनन कोई बड़ी बात होने वाली है। यह सुबह जाने कितनी रातों के बाद आई है। हम उस कहानी के सत्य के लिए तैयार हो जाते हैं। क्योंकि कहानियाँ हमेशा रात के साथ सत्य हो जाती हैं। परन्तु इस कहानी के अजाम का सुबह से क्या सम्बन्ध ? हमने हरबस को अँधेरे कमरे में बन्द रोने हुए देखने में रात गुजारी है।

नीलिमा जा चुकी है और उसने आने से इकार कर दिया है। फिर धाखिर “वर्षा में धुली हुई धूप” क्यों निकली है? परन्तु :

“मैंने कमरे का दरवाजा खोला तो सहसा ठिठक गया। सामने रसोईघर में मिट्टी के तेल का स्टोव जल रहा था और उसके पास, उसके ऊपर झुकी हुई सो नीलिमा खड़ी थी।” (पृष्ठ ४८६)

मगर इसमें तथ्यजुव की क्या बात है। नीलिमा ने तो बहुत पहले ही कह दिया था :

“वस मैं तुम्हें छोड़ कर अलग नहीं रह सकती।” (पृष्ठ २२७)

बलिये कहानी खत्म हो गयी। तूफान गुजर गया। अँबेरा खत्म हो गया। सुबह हो गयी। और जब रात के साथ उसकी कहानी भी खत्म हो गयी तो अब क्याकार का क्या काम है। मैं पहले ही कह चुका हूँ कि मधुसूदन इस कहानी के अन्दर नहीं है। वह कहानी के बाहर है और कहानी सुना रहा है। इसीलिये कहानी के खत्म होने ही अरण बोला :

“मैं आज से तुमको अपने घर में नहीं आने दूँगा।” मैंने उसकी बांह पकड़ कर, उसे अपनी तरफ खींच लिया और उसके गालों को चूम लिया।

“...अरण ने मेरे हाथ से अपनी बांह छुड़ा ली और उन्हें (बत्तखों को)

फिर बगल में लेकर पुश्तकारता हुआ बाहर चला गया।

रोशनदान से भाँकती हुई धूप दीवार से फर्श पर उतर आई थी। मैंने घड़ी भी तरफ देखा और उठ खड़ा हुआ। “मेरा खयाल है अब मैं तैयार हो जाऊँ और चलूँ।” मैंने कहा। (पृष्ठ ४६१)

मैंने किसी कहानी का इतना खूबसूरत आत्मा कम देखा है। इसीलिए मैं नादिरशाह को गझनी का बताने पर, और पञ्जाबियों को “भूँटी काटा” बोलने पर, और भापा की छोटी बड़ी गलतियों पर टोकने का इरादा खत्म करता हूँ। परन्तु यह अवश्य कहूँगा कि यदि राक्षस बनने (वाली) इस उपन्यास को दोबारा छापें और राक्षस से कहें कि पत्थर की इस चट्टान में छिपी हुई मूर्ति को बाहर निकालो तो यह एक बड़ा काम होगा।

मानवीय विवशता का अस्वामाविक हस्ताक्षर'

शैलकुमारी

आज की इस विकसित और प्रगति की ओर भागने वाली दुनिया में हर व्यक्ति उभरना चाहता है, वह नहीं चाहता कि वह समुद्र की बूंद मात्र बन कर रह जाय और इसीलिए वह अवसर चाहता है अपने विकास का और जो कुछ सोचता, समझता है उसे कर मुड़ने का या कि अपने बनाए हुए 'विजन' को पा लेने का। इसी कारण सबकी अपनी समस्याएँ हैं, वह निरन्तर उनसे जूझने में लगा रहता है और इस दौरान में कभी-कभी ऐसी स्थिति भी आ जाती है, कि वह एक दूसरे को अपने पय का बाधक समझ कर उन पर संदेह करता है, उन्हें नीचा दिखाने की साजिशें करता है। स्नेह का कोमल घागा जो किसी हृद तक बहुत दृढ़ भी होता है, उसके तार भी इन आघातों में अनेक बार तनते हैं, खिंचते हैं, टूटने-टूटने को होते हैं और आश्चर्य नहीं कि कभी टूट भी जाने हैं। व्यक्ति अपनी इस घुटन भरी जिंदगी को किसी के सामने उघाड़ना चाहता है और यदि ऐसा नहीं कर पाता तो अन्दर ही अन्दर टूटता रहता है। दूसरी ओर व्यक्तियों द्वारा निर्मित समाज का जीवन भी सम्यता और संस्कृति के नाम पर कुछ विशेष प्रकार के मुखौटों को ओढ़ने के कारण बहुत हद तक खोखला हो गया है। अधिकांश राजनीतिक और सांस्कृतिक संस्थाएँ मात्र व्यक्तिगत लाभ के लिए सौदेबाजी का क्षेत्र बन कर रह गई हैं। प्रस्तुत उपन्यास में उपन्यासकार ने 'न्यू हेराल्ड' के सम्पादक की भाँति ही मधुसूदन को अपना सहायक चुँटा मानकर एक झरोके से इसी प्रकार की जिन्दगी को परखने और उसके अन्दर व्याप्त जटिलताओं को विश्लेषित करने की कोशिश की है।

उपन्यास की विभिन्न समस्याओं में जिन्दगी को सही ढंग से जी सकने की व्यक्ति की माँग या कि अपने अजाने गंतव्य तक पहुँचने की उनकी छटपटाहट को प्रमुख रूप से उभारा गया है। सभी पात्र जैसे अपने लिए रास्ते खोजते दिखाई देते हैं। यह बात दूसरी है, कि किसी को सही समाधान नहीं मिलता। विवाह एक ऐसा

चौराहा है जहाँ से लगभग सभी को गुजारना पड़ता है पर किस रूप में, किस तरह से उसे स्वीकारा जाय इसे जैसे सभी पात्र टटोलते हो रह जाते हैं ।

जिन्दगी की इस समस्या का सम्बन्ध मध्यवर्ग से बहुत गहरा है । आज मध्यवर्ग के सामने जिन्दगी जीने का कोई निश्चित 'पैटर्न' नहीं है और फिर इस वर्ग में अनेक स्तर हैं और इसमें व्यक्ति भी अनेक कोटि के हैं, अतः इस वर्ग के सामने यह सवाल सबसे ज्यादा अटिल और अनेकमुखी रूप में आता है । उपन्यासकार ने उपन्यास में संभवतः इसी कारण इस वर्ग के जीवन को सामने लाने का प्रयास किया है और इस दृष्टि से उपन्यास के अन्दर प्राप्त विभिन्न चित्रों में सबसे अधिक कटुता को लिए जो चित्र उभरता है, वह है मधुसूदन के मित्र हरवस और नीलिमा का । दोनों ही मध्यवर्गीय परिवार के ऐसे सदस्य हैं जो समावनामो की जिन्दगी जीते हैं और सोचने रहते हैं कि शायद कभी उनको कुछ कर गुजरने का मौका मिल जाय और वे महान् बन सकें । मध्यवर्गीय शिक्षित वर्ग की सबसे बड़ी विडम्बना—कॉफी हाउस में बैठकर, पुस्तकों से अर्जित ज्ञान के सहारे भाषण देकर तथा नवीन प्रयोगों का हिमायती बनकर बुद्धिजीवी बनने की उत्कट अभिलाषा दूसरी ओर संस्कारों से कही इतना अधिक बँधे होने के कारण अपनी कमजोरियों और बाधाओं को समझ कर भी उनमें पोछा न छुड़ा पाने की दयनीय स्थिति—इस दम्पति के जीवन का अभिशाप है । हरवस का उपन्यास लेखन का असफल प्रयास, अपने खालीपन को भरने के लिए देश छोड़ कर विदेश को प्रस्थान, वहाँ पुनः नीलिमा को बुला लेने का भावना, इधर नीलिमा का चित्रकला और नृत्य कला का अभ्यास, विदेश में इसका प्रदर्शन, ऊबानू के माध्यम तीन दिन अकेले बाहर रहने का प्रयास । भारत आकर दिल्ली बला निवेदन द्वारा नृत्य का असफल प्रदर्शन आदि दोनों के जीवन की इसी बेचनी और छटपटाहट को ध्वन्य करते हैं । होसले उनमें बहुत हैं और इन्हीं के सपने देखने हुए प्रारम्भ में एक दूसरे के प्रति वे आकृष्ट होकर निकट आते हैं पर इन होसलों को पूरा करने की सामर्थ्य उनमें है या नहीं इसे वे समझ नहीं पाते और इसी कारण उनके जीवन में तनाव, संघर्ष और संदेह के बादल घिरे रहते हैं और सारी शक्ति, सारा विश्वास यही सोचने में डूँहा रहता है कि वे एक दूसरे के लिए उपयोगी हैं या नहीं । जिन्दगी महुँज घटनाओं को या संघर्षों को भेलने की तैयारी और उनका असफल सामना करने में ही निकलती जाती है जिसमें अनुभूति के क्षण खो से जाते हैं । इसके बावजूद संस्कारों के कारण या कि अकेले जीवन न जी सकने की विवशता के कारण एक दूसरे को दोषी ठहराते हुए भी दोनों बँधे रहते हैं ।

हर मध्यवर्गीय व्यक्ति के सामने हरवस और नीलिमा के जीवन की भर्त्ति घटनाओं के मोड़ नहीं होते । अतः इनको पूर्ण रूप से वर्ग चरित्र नहीं माना जा सकता पर आज के शिक्षित समुदाय के एक विशेष प्रकार के 'टाइप' का प्रतिनिधित्व अवश्य करते हैं ।

यों तो मधुसूदन भी इसी वर्ग का व्यक्ति है, वह भी इस स्थिति में अधिक

उबरा हुआ नहीं है। अपने को स्थापित करने के लिए वह भी प्रयोग करता है पर उसमें सूक्ष्म-वृक्ष कुछ अधिक दिखती है। पर प्राश्चर्य होता है जब उसकी यह सूक्ष्म-वृक्ष भी जिस युग में वह जन्मा है उसके लिए नाकाफी हो जाती है। दिल्ली आकर वह कत्ताबपुरा के जीवन में पहुँचा है, पर उस माहौल से असंतुष्ट न होकर भी जैसे वह संतुष्ट भी नहीं है अतः उससे निकलना चाहता है और निकल भी आता है पर दूसरी ओर दुक्ला को चाहते रहने पर भी उसे पाने का साहस नहीं जुटा पाता, दूसरी के दुख-दर्द का सहयोगी बनकर भी अपनी धुमडन किसी से कह नहीं पाता, सारा-सारा दिन बस के हिचकोले खाकर बिता देता है। पत्रकार के रूप में बुद्धि जीवियों का भ्रम अवश्य बन जाता है पर विवाहित जीवन को एक दूसरे का पूरक बनकर जीने की सुपमा की इच्छा उसे कहीं बहुत मोठी प्रतीत होती है और वह उसे स्वीकार नहीं कर पाता। ऐसा लगता है कि पूर्वाधिकार प्राप्त करने की पुरुष की संकुचित धार्मिक प्रवृत्ति कहीं उसे अपने घेरे से बाहर नहीं जाने देती और वह कत्ताबपुरा की ओर निम्न को प्राप्त करने के लिए पुनः लौट जाना चाहता है। या यह भी हो सकता है कि अपने निकट से जाने हुए हरबस और नीलिमा के जीवन चक्र की असफलता उसे ऐसा निर्णय लेने को बाध्य करती है। कारण कुछ भी हो पर यहाँ पर मधुसूदन के इस निर्णय से ऐसा लगता है कि लेखक जैसे समय की चुनौती में डर कर पलायन कर गया है। ठीक है मधुसूदन, हरबस और नीलिमा के कटु जीवन को देख कर महसूस करता है, कि उन्होंने कहीं गलती की है, पर इस गलती का हल यह तो नहीं कि वह स्वयं प्रतिक्रियावादी बन जाय। जीवन की समस्या को मुलभाने के लिए मध्ययुगीन परम्पराओं के आगे नतमस्तक हो जाय और अपने जीवन जीने की इच्छा के सामने उसे दूसरों के जीवन का महत्व ही स्वीकार्य न हो। क्या सुपमा साध ही अधिक समझदारी से जीवन जीने की कोशिश उसे नहीं करनी चाहिए? पुरुष का ही मुख देखने वाली समर्पित नारी की मूर्ति क्या उसकी बौद्धिकता के सामने कोई प्रश्न नहीं उपस्थित करती? और सबसे बड़ा सवाल तो यह है कि पुरुष अपने लिए सभी अधिकारों की माँग करके, बौद्धिक जीवन जीने का दम भरके भी क्यों नहीं नारियों को भी वही अधिकार दे पाता? शायद यही कारण है कि यद्यपि उपन्यास प्रारम्भ होता है मधुसूदन को लेकर और अन्त भी उसी की समस्या के समाधान को चित्रित करते हुए, पर उसका खोखला और उलझा व्यक्तित्व इतना सशक्त और बेलाप नहीं बन पाता कि मन पर छा जाय। उसकी (मधुसूदन की) सारी बौद्धिकता, सारा अनुभव अन्त में भूर्खता का पर्याय ही प्रतीत होता है।

दुक्ला और सुरजीत के जीवन को कुछ अधिक खोल कर लेखक ने सामने नहीं रखा है, उनकी गतिविधियाँ प्रायः अँधेरे में ही रह जाती हैं। पर नीलिमा के सुरजीत के सम्बन्ध में कहे गए इस वाक्य से—“मेरा तो ख्याल है कि वह उसमें सबसे अच्छा आदमी है” सुरजीत और दुक्ला के जीवन में कहीं सामंजस्य है, इसका आभास मिलता है। उपन्यासकार से सदैव उसके द्वारा उठाई गई समस्याओं के समाधान

की अपेक्षा नहीं रहती परन्तु इस उपन्यास में लेखक जब एक और हरबस और नीलिमा के जीवन की असफलता को सामने रखता है और दूसरी ओर मधुसूदन की अनिश्चयात्मक मनःस्थिति तब उसके बीच सुरजीत और शुक्ला का जो चित्र उभरता है तो लगता है कि वह इससे अपने ही द्वारा उठाई गई समस्या का समाधान देने की कोशिश कर रही है। और यदि लेखक का सचमुच यह समाधान देने का प्रयास है तो यही पर प्रश्न उठता है कि क्या लेखक शुक्ला के माध्यम से यही प्रदर्शित करना चाहता है कि मुक्त विचारों में विश्वास रखने वाली आज की नारी के जीवन की परिणति अन्ततः अपनी प्रतिभा और व्यक्तित्व को खोकर घर की जिम्मेदारियों में बँधकर रह जाने में ही है? विवाह के पश्चात् एक के विकास का समाप्त हो जाना ही क्या सुखद पारिवारिक जीवन का आधार है? और इन्हीं कारणों से यह समाधान समाधान होकर भी आज के समय की दृष्टि में भ्रष्ट रह जाता है।

मध्यवर्गीय जीवन का एक दूसरा स्तर इससे पर्याप्त भिन्न है, इसकी जिन्दगी की अपनी दूसरी समस्याएँ हैं। यहाँ व्यक्ति के सामने बौद्धिक समस्या नहीं है, एक दूसरे को घटा देने हुए आगे बढ़ने का भी प्रश्न नहीं है, पर फिर भी नाम बनाए रखने की चाह है। प्रभावी के कारण टूट कर भी न टूटने की दुःखता और अवसर की ताल में न रहकर जो कुछ भी प्राप्त है उसी के भोग में निमग्न रहने का दौर यहाँ दिखाई पड़ता है। कस्बाधुरता की ठकुराइन इसी मध्यवर्गीय जीवन का प्रतिनिधित्व करती है। घन के प्रभाव में वह जैसे-तैसे जिन्दगी गुजारती है और कपटों को भेलते हुए भी मुँह में उफ नहीं करती। आँखों से भरे उनके चेहरे के पीछे कहीं क्या है इसे देखने वाले की आँखें भाँप नहीं पाती, उठे कभी वह शीशा स्त्री के रूप में और कभी छोटी गुटिया के समान नजर आती है। ठाकुर के मर जाने के बाद भी उनके नाम की चिन्ता उसे बराबर बनी रहती है इसीलिए पत्र उन्हीं के पते पर भेजना चाहती है और लडकी (निष्ठा) भी सुपात्र को देना चाहती है। इन सब सपनों के बीच भी स्नेह का सूत्र भी यह किसी भी कीमत पर चुकाने को तैयार है, इसी कारण मधुसूदन के लिए मुहल्लेभर से लड़ाई मोल से लेती है और अखबार की रिपोर्ट मधुसूदन ने ही लिखी है, यह न बताने को कह देती है। पर जब स्वाभिमान पर चोट लगती है तो वेदन मूक भाव में आँखें फोछने हुए प्रस्थान कर लेती है। इबादतभयी भी इसी वर्ग की तस्वीर है, उसके नाम की तटती ही मानो उसके पूरे व्यक्तित्व को साकार करती है। तस्ली पर से नाम के अक्षर मिट चुके हैं, वह देखी हो गई है फिर भी किसी तरह शीशर से लगी है, यही स्थिति ईबादतभयी की है। उसकी लडकी (गुरदीन) हाप में निकल जाती है, गली मुहल्ले वाले जमीन-जायदाद हड़पने की फिराक में हैं फिर भी टूटे मितार से न जाने कहीं से रागिनी आती ही जाती है जो अपने पूरे परिवेश पर छाई रहती है।

व्यक्ति और परिवार के जीवन की कथामय और उनके बाहरी एवं भीतरी जीवन के दुहरे रूपों की खोजने के साथ ही लेखक ने आज के जीवन में बला और

दर्शन किस प्रकार अनुभूति की चीजें रहकर मात्र दिखावा या मौखिक विवाद के विषय बन गये हैं। इनकी व्याख्याएँ और संस्थाएँ किस प्रकार व्यक्ति को स्वार्थ-पूर्ण नीतियों पर आधारित हैं, इसका भी उल्लेख किया है। 'भारतीय सांस्कृतिक केन्द्र' किस प्रकार आज 'बफर स्टेट' को बनाए रखने का साधन मात्र हैं और उसके कार्य-कर्त्ता गण (पोलिटिकल सेक्रेटरी) किस प्रकार अपनी व्यवहार कुशलता से यह सब संभालते हैं, लेखक ने व्यंग्यात्मक लहजे में इसे ही संकेतित करने की कोशिश की है। भारत में 'दिल्ली कला निकेतन' से नीलिमा के नृत्य प्रदर्शन के आयोजन की तैयारी के लिए जो नुस्खे प्रयुक्त किए गए हैं उनमें भी इसका आभास मिलता है। सांस्कृतिक केन्द्रों के प्रतिरिक्त अन्य संस्थाएँ भी जैसे महज एक सामुदायिक विकास के नवीन प्रयोग हैं कार्य की गुस्ता को निवाहने के लिए नहीं, पत्रकारिता के माध्यम से लेखक ने इसे स्पष्ट किया है। मधुसूदन जिस समाचार पत्र में पहले काम करता था वहाँ सभी असंतुष्ट हैं, पीके हुए हैं पर जिन्दा रहने के लिए काम ज़रूरी है अतः जबर-दस्ती काम का बोझ ढोते नज़र आते हैं। अन्य संस्थाओं में भी पत्रकार अपना कौशल प्रदर्शन करने, योग्यता प्रमाणित करने के लिए 'स्क्व' और 'स्कैण्डल' की तलाश में रहते हैं। उसकी सचाई पर उनका ध्यान नहीं रहता, सुरजीत की पत्रकारिता इस ओर संकेत करती है। सचाई का अगर कहीं व्यवस्था या शासन से विरोध होगा है तो उसे बचा जाना ही अंश नीति है 'न्यू हेराल्ड' का सम्पादक यही उपदेश मधु-सूदन को देता है। उपन्यास में मधुसूदन और हरबस आदि इन सब स्थितियों को देखते हैं, सोचते हैं और गुनते हैं पर हारे जुमारों की भाँति घटनाओं के बँबल द्रष्टा बन कर रह जाते हैं। जाने क्यों कोई भी ऐसा व्यक्ति नज़र नहीं आता जो इन विसंगतियों के बीच विद्रोह कर रहा हो। नया-नया पत्रकार सुकुमार भ्रष्टाचार की बातें उठाता अवश्य है पर उसे भी अपनी गलती धीरे ही महसूस हो जाती है। अतः हथियार ढाल देने वाली जिस वृषुसक स्थिति का लेखक ने चित्र खींचा है उसमें समस्या का बोध तो होता है पर उपन्यास में फैली निष्क्रियता और अर्थहीनता से मन जैसे लुंज ही बना रहता है और समस्याएँ भी अपनी अर्थवत्ता खो देती है। ऐसा लगता है कि आधुनिक होने हुए भी लेखक ने जो कुछ जैसा है, उसे उसी रूप में नियति का बरदान मान कर स्वीकार कर लेने की दुब प्रतिज्ञा कर रखी है।

दिल्ली की दृष्टि से इस उपन्यास पर विचार करने का उद्देश्य इस निबंध में नहीं रहा है अतः उसके सम्बन्ध में कुछ न कहना ही उचित है पर एक बात जो बहुत स्पष्ट है वह यह कि उपन्यासकार ने उपन्यास के माध्यम से व्यक्ति और समाज की जिन विविध समस्याओं को मधुसूदन की सूक्ष्म दृष्टि और अनुभूतियों के बल पर सामने लाने की कोशिश की है उसमें मधुसूदन का पत्रकार वाला व्यक्तित्व जैसे आड़ भा जाता है। घटनाएँ प्रत्यक्ष रूप से पाठक से नहीं टकरातीं, पाठक को पहले मधुसूदन के निकट जाना पड़ता है फिर उसके भरोसे (कोठे) से उसे वानें समझाने पड़ती हैं जिससे ताज़्यों समाप्त हो जाती है। साथ ही काठ बाज़ार की वेश्यावृत्ति,

मुगल काल के बाद की कला आदि के जो 'रिब्यू' उपस्थित किए गए हैं उसमें मधुसूदन की मार्मिक दृष्टि की प्रशंसा अवश्य हो जाती है पर वास्तविक स्थितियों में उससे कोई परिवर्तन नहीं आता और कथानक खिचता थालूम पड़ता है। यह बात नहीं है, कि कथानक जितना है उससे धागे हो हो नहीं सकता उसमें अभी भी संभावनाएँ हैं पर केवल तभी जब लेखक इन सब स्थितियों के बाद मधुसूदन की टेंकसी को चम्पावपुरा की ओर न बढ़ाकर पुनः 'कान्सीबख्शन हाउस' की ओर मुड़ता हुआ दिखाता है।

यही कारण है कि उपन्यास पढ़ने पर लगता है कि समस्याएँ तो सधमुच जीवन की हैं, पर शायद इन्हे और अच्छी तरह बताया जा सकता था और कुछ अच्छे समाधान तक पहुँचने की कोशिश की जा सकती थी जिसे लेखक करना चाह कर भी नहीं कर पाया है या कौन जाने उसे अभी तक समाधान स्वयं भी न मिला हो।

स्वप्नशील व्यक्तित्वों की असमर्थ कहानी

शरद जोशी

पुंस्त्वहीन नायको की सृष्टि में इधर हिन्दी उपन्यासों ने काफी प्रगति की है। घटनाओं वाला जमाना गया जब पात्र सोचता था और कर गुजरता था। अब पात्रों की स्मृति तालाब में तैरते हुए एक प्रसेसे पत्ते की है—जो भरे पूरे पेड़ की स्मृतियाँ लिये पेड़ से टूटा है और सहरो के साथ यहाँ-वहाँ होना ही उसका वर्तमान है। धीरे-धीरे सब जाना उसकी नियति। इसी बीच वह तालाब के विस्तार और गहराई को बूझ पाने के बावजूद अपनी विवशता समझ जाता है। पर लम्बी प्रक्रिया में कितने पृष्ठ लिखे जाते हैं। आदमी के मन्दर से रँग-रँग कर बीतने वाले इतिहास के हर पल में कुछ विशेषता है और उपन्यासकार उन जिन्दगी से सिकत पलों को छोड़ नहीं पाता क्योंकि घटन की संपूर्णता उससे माँग करती है। 'यह पय बंधु था' की रचना के समय उपन्यासकार के सम्मुख यह प्रश्न बार-बार उठा होगा कि जहाज के पछी को कितना आकाश अपनी दृष्टि और अनुभव में बाँधने की स्वतंत्रता दी जाए। विशेष रूप से ऐसा पंछी जिसमें जिज्ञासा नहीं है पर एक मजबूरी है जो उसे जहाज से अलग कर रही है और अपनी उड़ान के समय उसके पंख अतीत ने काफी कुछ काट रखे हैं।

उपन्यास की कथा सिर्फ पक्षी की नहीं आकाश और उस जहाज की भी कथा है, केवल सहरो में सड़ते पत्ते की ही नहीं वृक्ष और तालाब की भी कथा है। उर्जिन के पास का एक काल्पनिक कस्बा (जो पुराने आगर और शाजापुरा को मिला कर बनाया गया है) उपन्यास की मूल कथा-भूमि है। सामन्तवाद की अन्तिम छाया की लम्बाई बहुत गहरे तक कस्बे में है, सब कुछ टहरा हुआ, ठिठका हुआ है। जहाँ छोटी सी बात घटना का सम्मान पाती है। ब्राह्मणी संस्कारों से शून्य और पुराने मान मूल्यों की रक्षा करने में विश्वास रखने वाले श्रीनाथ ठाकुर कीर्तनिया के परिवार के टूटने, बिलखने की यह कथा बार-बार अकेले श्रीधर की कहानी बन जाती है। एक बड़े वृत्त के साप छोटा वृत्त है श्रीधर जो इस ठिठके और नष्ट होते अतीत से टूटता है

और उन समानान्तर रेखाओं को छूता है जो अपने देश के इतिहास की महत्त्वपूर्ण रेखाएँ हैं पर अपनी सघुता की नियति से बंधा पराजय बोध से ग्रस्त लौट आता है। यह एक असफल व्यक्ति की कहानी है जिसे सफलता की किसी दिशा ने मोहित नहीं किया। उपन्यास का यह वाक्य—‘उन्होंने प्रत्येक बार समुद्र की रत्नाकरी सीमाओं में प्रवेश करने की भरसक चेष्टा की लेकिन कोई न कोई ज्वार उनके सारे कर्म को नगण्य सिद्ध कर हर बार किनारे पर ला पटक देता—धीधर के विषय में सही लगता है पर पुँस्त्वहीनता यही है कि उन्होंने कभी भरसक चेष्टा नहीं की, वे बहाँ जाने को विवश थे। पौरुष को टोक से धीधर कभी परिभाषित नहीं कर सका। इसी कारण उसका सधाकविन पौष्य उसकी पीड़ा बन गया। उसे साधारण व्यक्ति का गौरव प्रदान करने के प्रतिरिक्त सेलक क्या कर सकता था।

बहुत अधिक क्षत्रों से नवा व्यक्ति मुझ नहीं सज पाता। वह सारे क्षत्रों को सुरक्षित रखने रणक्षेत्र से भाग आए सों झहोमाग्य। सद्गुणों से लदा श्रीधर जागरण और क्रान्ति के युग में जब स्वाय, धर्म, ईमानदारी और सकल्पनिष्ठा की समाज और देश को प्रावश्यकता थी असफल रहा और अपने माध्यम होने की महत्ता उसे प्रेरित नहीं कर सकी। भारतीय स्वाधीनता आंदोलन की यही ट्रेजेडी है। रथ पर गर्व से खड़े व्यक्ति की जय जयकार में व्यक्त लोगों ने सारथी की उदेरा की। उसका महत्त्व नकारा गया। फिर उनकी ओकान क्या जो मात्र कर्तव्यक्षेत्र में विवश कुछ देर रथ के साथ दौड़े पर अधिक दौड़ न सके, थक कर, टूट कर गिर गये और समय के पैर उन्हें रौंधते चले गये। समूचा उपन्यास उस लावारिम शव का इतिहास है जो हलचल भरे रास्ते पर हुई दुर्घटना का शिकार हुआ जिसे अतल लावारिम मान लिया गया। उपन्यास के अन्त में अपने पानी से टपकते पुराने घर में घोंसी की मूँट घाँसी पर सगा बितूरने वाले श्रीधर की पीड़ा एक ऐसे व्यक्ति की पीड़ा है जो आत्महत्या नहीं कर सका। यह पराजित और घायल होने की एक ऐसी अवस्था थी जब आत्महत्या कोई अवलंब नहीं रखती। बजाय आत्महत्या के वह एक और मरीचिका में अपने को भुलाने में लग जाता है, एक और सकल्प का नशा उसे गाँविल कर देता है। यही उसका मालवीपन है जो बीच में वहीं-वहीं बिगड़ने बिगड़ने के बावजूद अन्त तक बहुत भली प्रकार निभाया गया है।

नागरी और घौदिच्यों के इस मालवी मध्यमवर्ग पर नरेश मेहता की पकड़ अच्छी है। उस सारे यथार्थ की वह कविता का सुनहरा मोन धड़कता है, सारी कविता को काट कर जो यथार्थ रह-रह कर चमक उठता है वह अग्न्यन्त्र मजीब है। मालवी सौंदर्यबोध का आधार है कि गोबर में लिये और गूफाने कटा की पृष्ठभूमि गहरे रंगों में सवारी सजाई जाएँ। नरेश मेहता ने इस हस्तकी भूरी-भूरी पृष्ठभूमि को बंगानी रंगाई और धब्बे दिये हैं। धायद उन्हें इस अपनी विशिष्टता पर गर्व है। पर इस उपन्यास के परिवेश में वे नितान्त ध्येय लगने हैं। उपन्यास पढ़ने समय में यह भी विचार गया कि नामक की सारी कमजोरियाँ वगना के प्रभाव में तो नहीं हैं। राम

तोरे से उपन्यास के अधिकांश भाग को ममेटे उसका स्पष्ट दीदीवाद । श्रीधर के बलावा दूसरा पात्र विश्व भी इसी दीदीवाद में बीच-बीच में ग्रस्त रहा पर उसकी सकल्प चेतना उसे इस नफ़ासत से मुक्ति दिना देनी है और इसी कारण वह उठ भी सका है ।

सीमा में वैंची स्त्री अपने वृत्त को चीर कुछ कर जानी है तो श्रीपन्यासिक परि-
 धेश में उसका चरित्र उभर आता है । भारी सनातनाग्रो ग्रो होहल्ले के दावजूद पुरप
 उतना नहीं कर पाता जिसकी घोषणाएँ वह प्रत्यक्ष अत्रन्यत्र करता है । इसी कारण बगला
 और बगला-प्रभावित उपन्यासों का यह विशिष्ट दीदी चरित्र अधिक जानदार दिखाई
 देता है । भारी चरित्र जहाँ विषय है वहाँ सामाजिक स्थितियाँ और छड़ियाँ उत्तरदायी
 हैं और जहाँ वह साहस का परिचय देनी है वहाँ उसके अपने व्यक्तित्व की करामान है ।
 उपन्यासों में दीदियों के रनवे इसी कारण हैं । 'वह पय बन्दु था' में एक है इन्दु दीदी
 और दूसरी मानती दीदी । इन्दु दीदी कस्बे के पुराने सामन्त बागा साहेब की पुत्री
 है जो श्रीधर की सखी है । वह श्रीधर को पढ़ाती है, प्रकृति को संर करती है और उसे
 विशिष्ट बनाती है । दोनों की साधु में अन्तर काफी है । श्रीधर को पाम मदाने से इन्दु
 को शरीर की उत्सा का परिचय मिलता है । बालक श्रीधर इन्दु के गुरुकुल का एक छात्र
 है, पीछे-पीछे भटकता है । सुसंस्कृत निरुत्प्रेषण का इजेकशन लगा इन्दु चली जाती है
 बंधू बनकर और श्रीधर उसकी स्मृतियों में जीता है । श्रीधर का स्मृतियों में जीना सारे
 उपन्यास के कल्प ही नहीं मिल्य को भी प्रभावित करता है । कलम लगातार मतीव
 और वर्तमान के बीच टहलती है, एक जानी है और फिर एक धक्के से बढ़ती है । यह
 धक्का किनी घटना से आता है । श्रीधर करता नहीं हो जाता है । कस्बे के स्कूल में
 त्यागपत्र देना उसके साहस की पराकाष्ठा थी । वह एक रात गीतम बुद्ध की प्रदा से
 घर छोड़ देता है । श्रीधर का भ्रम था कि चुनौती को स्वीकार करना ही विजय के
 लिए पर्याप्त है । पता धान से टूटता है यह समझ कि ससार विशाल है पर निकट के
 तालाब में गिर कर मड़ने लगता है । वर्तमान के निर्मम वास्तव के सामने मतीव में
 सजोया सब कुछ अनुपयोगी हो जाता है । साहस भी । श्रीधर के इसी संघर्ष और
 प्रसन्नता की कहानी कहना उपन्यासकार का लक्ष्य था । पर उपन्यासकार के जाने
 मनजाने यह श्रीनाथ ठाकुर कीर्तनिया के 'परिवार के टूटने की कहानी बन गई ।
 कीर्तनिया जी, श्रीधर की पत्नी सखी, लडकी मुनी, मा गरिबेश्वर भाई और उसकी
 पत्नी ग्रामिक सशक्त चरित्र बन गये । विशेषकर सखी जिसकी तुलना में सब तुच्छ
 लगते हैं, उपन्यासकार ने श्रीधर के परिवार के सदस्यों को दो स्पष्ट भागों में बाँट
 भक्ति चाही थी—मन्दे और चुरे । भजन, रामायण और रूपाय आदि धार्मिकता
 की तहों में इन्हें सपेटा था । कर्तव्यबोध में उन्हें जगड़ा था पर नरेश मेहता का मानवी
 जीवन का अनुभव इन मारे पात्रों को जीवन बना गया । धार्मिकता से दबने के
 मचेष्ट प्रयत्नों के बाद भी मूल अनुभवों के प्रति ईमानदारी ने इन उपन्यास में जान
 डाल दी है । सारा उपन्यास कवि नरेश मेहता और उपन्यासकार नरेश मेहता के

आत्म-संपर्क से प्रभावित है। कवि नरेश मेहता 'रत्ना' की सृष्टि करता है जो श्रीधर को भीमे से कान में कह जाती है 'तुमि आमारे शामी' और उपन्यासकार नरेश मेहता 'सरो' को धीरे धीरे आकृष्ट है जो पति के जाने के बाद उसके सारे परिणामों को भोगती है। 'सरो' के विषय में बार-बार एक शब्द उपयोग हुआ है 'खटती'। सरो दिन भर खटती है। उसके प्रति सहानुभूति में वे बार-बार यही कहते हैं कि वह दिन भर खटती है। सेष समय उसे उपन्यासकार सूरदास या तुलसी की पोथी पढ़ा देता है। सारी कविताएँ अन्य पात्रों के लिए सुरक्षित हैं। धीरे प्रणाम करने पेमें बाबू इतने मुन्दर लग रहे थे मानो स्नानित सबेरा, पृथ्वी को प्रणाम कर रहा हो। 'इन प्रयत्नों पात्रों को कवि नरेश ने कविताओं से संवारने की चेष्टा की। शायद वे सोचते थे कि कविता के कोमल कन्धों पर हाथ रख कर यह उपन्यास बढ़ेगा और भले वडोगा पर यह भरोसा उन्हें थोड़ा देता है। 'तुमि आमारे शामी' बहुरंग जीवन का सारा अमृत छान में टपका कर जाने वाली 'रत्ना' का यह बंगाली भटका कितना सतही लगता है। किसी भी प्रबुद्ध पाठक के लिए बगला से उधार लाए ऐसे चरित्र इस व्यापक परिवेश में अर्थहीन हो जाते हैं। मालवा के वर्णन में जो कविता उपयोगी सिद्ध होती है पात्रों के मध्य में वह अत्यन्त अनुपयोगी। नरेश मेहता को इस मोह में मुक्ति प्राप्त कर लेनी चाहिए थी। उपन्यासकार 'प्रज्ञेय' कवि 'प्रज्ञेय' से थोड़ा हटाकर अपने उपन्यास को कमजोर बना चुके हैं। इस अनुभव से नरेश मेहता को लाभ लेना चाहिए था। जरूरी नहीं था कि वे आचलिक होते पर वे मालवा पर विश्वास कर सकते थे। पर जैसे-जैसे उपन्यास बढ़ता है सारी कविताएँ 'सरो' के ठोस चरित्र की दिशा में मर्मपित भाव से बढ़ने लगती हैं।

एक मोटे उपन्यास की रचना के समय लेखक का सबसे बड़ा रोना यह रहता है कि वह क्या रखे और क्या काटे। लेखकीय मोह और सम्पादकीय तर्क में समझौता अक्सर नहीं हो पाता। पर नरेश की परिपक्वता इसमें है कि वे प्रवाह को काट देने की कला जानते हैं। वे कई बार इस क्षमता का उपयोग करना भूल गये हैं पर वे जहाँ चाहते हैं कर सकते हैं। उपन्यास की कथावस्तु उज्जैन के पास के उस कस्बे, इन्दौर और बनारस में बँटी है। अपने कस्बे में श्रीधर स्मृतिवाँ सजोए रखने के अलावा हटीन किस्म का जीवन जीता है पर इन्दौर और बाद में लखे समय तक बनारस में वह नयी परिस्थितियों में गुजरता है, समझता है और अनियमित दृष्टि आगता है। आन्दोलन करने कांशिसियों और प्राक्तिकारियों के मध्य बड़े स्वाधीनता के राष्ट्रीय संपर्क के सत्य और टोंग को करीब में समझता है और उसकी मुभाओं का धनबाहा हिस्सेदार हो जाता है। श्रीधर के अनुभवों में रहे रहे वे वर्णन बनारस की गतियों की तरह सकरे हैं और प्रारम्भ के घटनाहीन दिनों को विस्तार दिया गया है, मालवा के पठार वाता विस्तार। स्तूल की नौकरी से त्यागपत्र वाली घटना को जितना विस्तार मिला है या श्रीमोहन के परिवार में घनग होने वाले मामले को, बना श्रीधर के सम्बन्ध जैन जीवन को भी नहीं। कोई और सैपक उपन्यास को इस तरह नहीं बाँटना। कृति को पैनी और सशक्त बनाने के साथ ही उसे श्रेष्ठ करने और

मारा उपन्यास दूसरे ढंग से विस्तार पाता। पर नरेश मेहता ने अनुभवों और अभिव्यक्ति के मध्य सतुल्यता का ईमानदारी से निर्वाह किया है। श्रीधर को अंततः लौटना है, खाली हाथी, पराजित। उपन्यास का यह भावी अन्त गठन को प्रभावित करता है। वे जल्दी-जल्दी उसे अनुभवों और निराशा से लादते हैं ताकि वह लौट सके। फिर भी राजापुर-मागर की तरह पुराने 'इन्दौर और बनारस' के वर्णन भी सजीव हैं। कई चरित्र समाज से ज्यों के त्यों उठा कर दिए गए लगते हैं। अच्छी बात है। इस समय अभिनन्दन बंदोबस्त में मगल ये चरित्र अपने ओछेपन के साथ साहित्य में ही सुरक्षित रह जायें तो भावी पीढ़ी को राजापुरी के आन्दोलन के समय का यह घुणित रूप समझने में मुविधा होगी। कालानुसार इतिहासज्ञों में तो इसकी प्रशंसा करना व्यर्थ है। यह काम लेखकों की ही करना होगा। 'यह पय बन्धु धा' में इन्दौर की पुस्तकें और बनारस के सकलदीप नारायण सिंह के रूप में ऐसे चरित्र उभरे हैं। इन प्रकार यह उपन्यास प्रारम्भ में विस्तार से उठता है पर अन्त में तेजी से संकुचता है। वे दोनों छोर प्रभावकारी हैं। स्वप्नशील परन्तु अपनी ही बनाई बेड़ियों के कारण असमर्थ मालवी व्यक्तित्व दोनों छोर पर ठोक से चित्रित हुआ है। जैसा कि मोटे उपन्यासों में होता है उपन्यास के प्रारम्भ में अनेक छोटे-छोटे चरित्र उठते चले आते हैं और जब मूल कथा तेजी से बढ़ती है वे एकदम अनुपयोगी होकर बगल बनाकर फेंक दिए जाते हैं। उनकी सार्थकता इसी में है कि वे एक विराट् दृश्य के चित्रण में हाथ बढ़ाते हैं। बाला साहेब, गडगिल हैडमास्टर, नारायण बाबू, पैमन बाबू, लक्ष्मण, त्रिपाठी जी इन दृष्टि से सफल हैं। कवि स्वभाव के कारण कहिए या चरित्र से व्यर्थ अधिक प्रशंसा करने के कारण मालवी दीदी की कथा को व्यर्थ बढ़ाया गया है। विज्ञान उन्हें दीदी कहता है और एकाध बार विवाह का प्रस्ताव भी कर देता है फिर भी इस चरित्र का खोसापन कायम रहता है। इस दीदीवाद के लिहाज में उषा समित सेक्स एकाएक उद्घाटित होता है जब विज्ञान अपनी दीदी से ही विवाह का प्रस्ताव रख देता है। यद्यपि वह इसी समय कमल से प्रेम करता है और विवाह की कोशिश में है। अलग-अलग चेहरे लगाकर धूमने वाला यह क्रान्तिकारी चरित्र समानान्तर स्तरों पर जीता है। वह पुस्तकों की राजनीतिक मठाधीनी को तोड़ना चाहता है और कमल से विवाह करता है। वह क्रान्तिकारी है और इन्दौर के मंग्रेजी ए० जी० जी० पर मालवा-हाउस (जहाँ आञ्जलि रेडियो स्टेशन है) में गोली चलाकर मार डालने का प्रयत्न करता है। इसी में वह मारा जाता है। विज्ञान को जितने विलंबित लय से उठाया गया उतना ही द्रुतलय में समाप्त कर दिया गया। रत्ना रह जाती है। रोष उपन्यास में बंगाली तरंगों के समर्पित भाव से यदाकदा श्रीधर में मिलती है एक 'मनुष्य नैकट्य' के बाद बार-बार दूर हो जाती है और अन्त में श्रीधर को "तुम आमार दासी" का शायद बोल फाँसी चढ़ जाती है। इस सतही बगानियत पर नरेश प्रकाश भरोसा करने हैं। जैसे-जैसे उपन्यास में श्रीधर के कटु अनुभवों की घोर वास्तविकताएँ सामने आती हैं, कल्पना से प्रभूत सारे पात्र पीछे छूट

जाने हैं। सोप रह जाती है "सरो" जो उपन्यास की रीढ़ है। जिस इन्दु दीदी की प्रेरणा से श्रीधर का चरित्र-निर्माण हुआ, जिसके कारण वह घर से बिछुड़ा, अपने पौरुष की क्षमताएँ पहचानने को यहीं वहाँ भटका, उसी इन्दु दीदी से वह बनारस में बाबा विश्वनाथ मन्दिर में रत्नपाटी दक्षिणाभिनापो ब्राह्मण के रूप में मिलता है। प्रजीव प्रसंग है। वह सपत्ति का मोह त्याग हिमालय जा रही होती है और इस यात्रक को जो अपनी प्रसमर्थता से साक्षात्कार कर चुका है, घर लौट जाने की सलाह देती है। जीवन ने दोनों को निराशा दी है पर अभिजात और मध्यम वर्ग का भेद कितने प्रसंग भरकर करता है। टूटा हुआ श्रीधर घर लौट आता है। दीदी के आदेशों की डोर में मारा उपन्यास कसा गया है। एक तार है जो घटनाओं और परिस्थितियों के प्रभाव को नकारता भलभलाया करता है। कभी-कभी व्यर्थ।

उपन्यास की छत अनेक स्तम्भों के सहारे खड़ी की जाती है। पाठक उसके नीचे विश्राम लेता है। अगर स्तम्भ कमजोर हुए तो छत पाठक के सिर पर टूटती है। कीर्तनिया जी के परिवार की कथा-व्यथा, सरो, गुनी, सावित्री और कान्ता से चरित्र प्रोद्घेपन के घातक से काँपता और श्रीधर के आगमन की कल्पना में आर्थिक निराशा और तनाव में जीने परिवार की कहानी इस उपन्यास की छत को गिरने नहीं देनी चाह्यथा सिर्फ मालती और रतना से पात्र हमें दृष्टा देते।

उपन्यासकार नरेश मेहता का कथन है कि उन्होंने मालवा के साधारण प्रव्यक्ति को व्यक्तित्व देने का प्रयाम किया है। वह महापुरुष नहीं पर मानुष अवश्य है। जोर उसके साधारण होने पर है। स्वयं श्रीधर रतना ने कहना है—क्षेत्र-प्रक्षेत्र की बात साधारण लोगों के लिये थोड़े ही है रतना! हम तो माध्यम हैं। प्रष्टा है कि किसी शुभ काम के निमित्त बने। पर यह यदि मरम्भ है तो इस साधारण जन को अन्त में निराशा क्यों होती है? आदसों का मुलम्मा टूटने के बाद वे अपने को प्रवग क्यों पाते हैं? स्वप्रेरणा से मारे जीवन को आज़ूत करने वाला साधारण जन अपने ही कथन के अनुसार निमित्त बन लिया, फिर वह दुखी क्यों है। परिवार के सदस्य और मित्र अवश्य यह समझ सकते हैं कि श्रीधर अपने पौरुष के बस पर कमा कर लाएगा अन्त निराशा उन्हें होनी चाहिए। श्रीधर का आदसों तो विवेकानन्द की तरह विशाल पृथ्वी पर भटकना ही था। वह बीन से लक्ष्य को लेकर चला था जो उसे अन्त में निराशा हुई। उसकी निराशा का एक ही कारण हो सकता है। श्रीधर को यह प्रह्मसाम होना कि जिय युद्ध में वह निराही बन लड़ रहा है, विजय प्राप्त होने पर वह घेयापिकारी नहीं होगा, उमवा बोर्ड हिस्सा नहीं है। हिम्मेदार होंगे पुम्भके और जमींदार मज्जनीय नारायण मिह। अंग्रेजों ने आज़ादी का समझौता भारतीय जनता से नहीं भारतीय पूँजीवाद में किया। आज़ादी उन व्यक्तियों के नप में नहीं मिली जो आज़ादी के लिये लड़ रहे थे पर उन व्यक्तियों के भय में मिली जो आज़ादी के लिये नहीं लड़ रहे थे। न लड़ने वाला यह विराट ममूह यदि उठ गया होता तो अंग्रेजों की अपमानजनक वापसी होती। उन्होंने आज़ादी दी और

इसका श्रेय उन्हें दिया जिनसे वे भयभीत नहीं थे। इस तेजी से हुए परिवर्तनों की चकाचौध को साधारण जन ने देखा और वह जयजयकार करने लगा। जब चकाचौध समाप्त हुई तब वर्षों बाद जनता को यह महसास हुआ कि आजादी का लाभ उन्हें नहीं किमी और वर्गों को मिल रहा है। श्रीघर की निराशा इसी कारण है तो निश्चित ही वह अनजाने ही समाज का प्रतिनिधित्व कर गया है। पर जैसा कि नरेस मेहता ने भूमिका में उसकी अपेक्षा की थी यह एकान्त-फूल, लोहित अकुर फूट कर बामुदेव नहीं बना। वह घोती से आँखें पोंछता रोता रहा। बिशन ने इंदौर में इन तथ्य की और संकेत किया था—दुख या परिनाप इस बाल का है धीरर ! कि अंग्रेज के शोषण को तो शोषण कहकर सब उसके विरुद्ध सत्याग्रह करेंगे लेकिन इन पुस्तकें साहब जैसे लोगों के शोषण को आप त्याग, तपस्या, देशसेवा आदि कहने के लिए बाध्य हैं। आज पांच बरस से घुट रहा हूँ, कोई उत्तर नहीं मिलता।—बनारस में दास्त्रीजी इसी समस्या के एक पहलू की ओर संकेत करते श्रीघर से कहते हैं—'आपको सेवा करने की गहनफहमी है न, इसीलिए ? आपको किस कविराज ने राजनीति में जाने का निदान बताया श्रीमान ! जरा हम भी तो सुने ? अच्छे दासे अनुवाद करने लगे थे और असहयोग में बूढ़ पड़े। अरे वे लोग जेल गये तो हजारों की विकासत का मुकमान करके, जमींदारी का हर्जाना करके, तो प्रचार द्वारा कुछ मुसाफिरा भी न लें। आप क्या छोड़ गये थे ? मेहता की मालवी पूँजी नष्ट हो रही है और वे दुहरा रहे हैं। सौभाग्य से जिस समाज और परिवार को उन्होंने बाधा है वह भी ठहरा हुआ, सड़ा हुआ जल है अतः यह दुहराव शिल्प का आभास देता है अग्यथा मुट्ठी भर मानवा के दमबूते पर छह सौ पृष्ठों का तम्बू तानना कठिन होता। मैं यह भी मोषता हूँ कि किसी परिपक्व उपन्यासकार को पाठकों के मन में करुणा उपजाने या सहानुभूति प्राप्त करने के लिये 'पक्षमा' आदि रोगों का सहारा लेना अब बन्द कर देना चाहिये। 'सरो' बिना मरीज हुए भी अपने दर्द को और ध्यान खींच सकती थी।

कुल मिलाकर यह कृति सफल और विसिष्ट है।

ग्राँचलिक समग्रता की सच्ची अनुभूति'

रामदरश मिश्र

यह उपन्यास ग्राँचलिक नाम से अभिहित किया गया है। क्या इस उपन्यास को ग्राँचलिक विशेषण यों ही दे दिया है या इसके वस्तु-संगठन और जीवन ग्रहण की दृष्टियों में कुछ ऐसी नवीनता है जिसे व्यक्त करने के लिए उपन्यासकार को यह विशेषण जोड़ना पड़ा है। मैं समझता हूँ कि मेला ग्राँचल से प्रारम्भ होने वाले हिन्दी के ग्राँचलिक उपन्यासों ने उपन्यास को एक नयी विधा प्रदान की है। वस्तु-ग्रहण, वस्तु-संगठन, टेक्नीक, भाषा सभी क्षेत्रों में एक नया उन्मेष फूटा है। ग्राँचलिक उपन्यास का एक विशिष्ट अर्थ है। ग्राँचलिकता का अर्थ बहुत से लोगों ने स्वामीय रगत से लिया है किन्तु यह भ्रम है। ग्राँचलिक उपन्यास अन्तर्गत के समग्र जीवन का उपन्यास है। जैसे नयी कविता ने तीव्रता से, सच्चाई से भरे हुए, अनुभव की भट्टी में तपे हुए पलों को व्यक्त करने में ही कविता की सुन्दरता देती वैसे ही उपन्यास के क्षेत्र में ग्राँचलिक उपन्यासों ने अनुभवहीन सामान्य या विराट के पीछे न दौड़ कर अनुभव की सीमा में घाने वाले अन्तर्गत विशेष को उपन्यास का क्षेत्र बनाया। ग्राँचलिक उपन्यासकार जनपद विशेष के बीच जिया होता है या कम से कम समीपी इष्टा होता है। वह विश्वास के साथ वहाँ के पात्रों, वहाँ की समस्याओं, वहाँ के सम्बन्धों, वहाँ के प्राकृतिक और सामाजिक परिवेश के समग्र रूपों, परम्पराओं और प्रणतियों को प्रकट कर सकता है। ग्राँचलिक उपन्यास लिखना मानो हृदय में किसी भू-भाग की कसमसानी हुई जीवनानुभूति को बाणी देने का अनिवार्य प्रयास है। इस सन्दर्भ में एक आक्षेप भी किया गया है—वह यह कि ग्राँचलिक उपन्यासकार को युग के जटिल जीवन बोध का परिचय नहीं होता, अतः वह 'नामटेल्मिना' का गिनार होकर मोटक अतीत की ओर भागता है या ऐसे भू भाग के जीवन की रंगीनियों की ओर भागता है जो पिछड़ा हुआ है, जो प्राधुनिक बोध से कटा हुआ मरम्भ तरल जीवन बिना रहा है। यह आक्षेप अपने आप में बोधा है क्योंकि यह सतरा छे किमी भी प्रकार के उपन्यास में हो सकता है। ग्राँचलिक उपन्यासों में बात की दृष्टि से दो श्रेणियाँ हो

सक्ती है। एक तो वे हैं जो अतीतकालीन जीवन को चुनते हैं लेकिन उस अतीत-कालीन जीवन को मोहक रूप में प्रस्तुत कर देना उनका लक्ष्य नहीं होता वरन् वे उनके भीतर से कुछ मूल्यों को उभारते हैं जो उनकी दृष्टि में जीवन की शक्ति और सौन्दर्य होते हैं, साथ ही साथ वे अचल विशेष के संपर्क, सौन्दर्य की मूकता को स्वर देते हैं इस प्रकार अचल विशेष अपनी समस्त मोहकता और कुरूपता, शक्ति और सौन्दर्य के साथ सजीव हो उठता है। विभूतिभूषण बनर्जी का धारण्यक इसी प्रकार का प्रांचलिक उपन्यास है। दूसरी श्रेणी के उपन्यास वे हैं जो अचल विशेष के समसामयिक जीवन को ग्रहण करते हैं। वे वर्तमान युग में विकसित अचल विशेष के जीवन सम्बन्धों, संपर्कों, मूल्यों, प्रश्नों और अभावों आदि की मूढम रेखाओं से उसकी समय प्राधुनिक मूर्ति को कल्पना करते हैं। 'मैला प्रांचल' इसी प्रकार का प्रांचलिक उपन्यास है। अतः कुछ लोगों का यह भाषेय कि प्रांचलिक उपन्यास तिलना मानो प्राधुनिक बोध से भाग कर नास्टेल्बिया का शिकार होना है, अनिवार्य रूप से सत्य नहीं है।

'मैला प्रांचल' पूणिया जिले के एक पिछड़े हुए गांव 'नेरी गंज' की स्वयन्प्रका के पूर्व के दो तीन वर्षों की मैली जिन्दगी को सारी कसमकस का जीवित चित्र है। हिन्दी में पहली बार किमी प्रांचल विशेष के उल्लिखित जीवन की समस्त छवि और कुरूपता, सीमा, विवशता और सभावना को इतनी मानवीय ममता और मूह्यता से रच दिया गया। जैसे 'मैला प्रांचल' के पहले नागाजुन के कई उपन्यास आ चुके थे जिन्हे प्रांचलिक कहा जाता है लेकिन नागाजुन के उपन्यासों में एक ही साथ अचल जीवन की समग्रता और सहिल्यता संक्षिप्त नहीं होती। उनमें जीवन के अनेक पक्षोंकी सीमा की जटिल बुनावट नहीं है। ये उपन्यास अचल विशेष से सम्बद्ध प्रश्न हैं लेकिन वे एक तो साम्यवादी दृष्टि से प्रेरित होकर कुछ पिछड़े हुए पात्रों के प्रति सहानुभूतिशील होकर मोधे-सीधे बर्ग-नवर्ग को चित्रित करते हैं दूसरे उनका बन्धु सगठन भी सीधे ढंग का होता है क्योंकि वे अचल को नायक न मान कर किसी पात्र को नायक मान कर चलते हैं और पत्रों के उपन्यासों की तरह उमी के ईर्द-गिर्द अन्य पात्रों और घटनाओं को बुनते हैं। इसलिए नागाजुन के उपन्यासों में बिखराव का प्रश्न कभी उठा ही नहीं जबकि 'मैला प्रांचल' और उसके समान अन्य उपन्यासों पर बिखराव का आरोप लगाया गया है।

'मैला प्रांचल' एक पिछड़े हुए गांव की कथा है। 'इसमें फूल भी हैं, झूल भी हैं फूल भी हैं, गुलाब भी, नीचल भी है, चंदन भी, मुन्दरता है, कुरूपता भी—लेकिन किसी से भी दामन बचा कर निबल नहीं पाया है।' लेखक की इस विजयति से प्रतीत होता है कि वह गांव को समग्र और यथार्थवादी दृष्टि से देख रहा है—वह न तो गांव को मोधे सादे जीवन का आदर्श मान कर चलता है और न तो कुछ वर्गों की हिमायत करने के लिए उसे असंतुलित टुकड़ों में बांट कर देखता है, अपनी समस्त बढ़ता और मुदता और नये सम्बन्धों के साथ विकसित जो गांव है, अनेक जटिल-

सम्बन्ध-सूत्रों से जकड़ा जो भाव है उसे वह अस्पष्ट भाव से देखता है। राजनीतिक, अर्थ नीति, धर्म नीति सभी इस जीवन को अपनी-अपनी सुन्दर-असुन्दर रेखाओं से काटती हुई उसे नया रूप दे गयी हैं। कहा जा सकता है कि रेणु ने 'मैना प्रांचल' में अचल विशेष की कथा ही नहीं बही है बल्कि अपनी सशक्त व्यंग्य शैली में कथा को इस प्रकार नियोजित किया है कि समस्त अचल सजीव होने के साथ-साथ समस्त जीवन के सोन्दर्य-असौन्दर्य, सद्-असद् की धोर वडी ही सूक्ष्मता से समेत करता है और इस प्रकार यह कथा अचल के ऐतिहासिक, सामाजिक, धार्मिक, राजनीतिक परिवेश में तथ्य-आयोजन न रहकर जीवन मानव-संबंधों, मूल्य-संघर्षों और अंत-विरोध अस्त वर्ग चेतनाओं की कहानी बन जाती है।

कुछ पिछड़े हुए गांव ऐसे हो सकते हैं और घय भी हैं जहाँ इतनी राजनीतिक चेतना या संघर्ष नहीं अक्षित होता। मुझे स्वयं अपने गांव में (जो गोरखपुर का एक पिछड़ा हुआ गांव है) राजनीतिक दलों की चेतना का ऐसा संघर्ष नहीं दिखाई पड़ा। इसलिए मैं अपने दोनों आंचलिक उपन्यासों में राजनीतिक दलों के संघर्ष को बहुत दूर तक नहीं सींच सका हूँ किन्तु यह और बात है। हो सकता है कि मेरीगंज में यह संघर्ष रहा हो हो और न भी रहा हो तो उसका होना अमानव नहीं और लेखक को छूट है कि वह अपने अभिप्रेत को मूर्तित्व देने के लिए समाधान के भीतर के संघर्ष को ग्रहण करे। हम तरह वह एक गांव की कहानी के माध्यम से तत्कालीन चेतना के संघर्ष को अक्षिप्त कर सकता है। रेणु ने एक गांव की संघर्षों के भीतर समेट कर तत्कालीन राजनीतिक दलों के आपसी-टकराव और प्रतिवादिताओं को बड़ी मार्मिकता से चित्रित किया है। व्यंग्य की शक्ति ने एक और लेखक को किमी दल का पक्षधर और कटु होने में बचा लिया है दूसरी ओर प्रभाव में बड़ी सीजना भर दी है। लेखक की व्यंग्य-शक्ति प्राचीन और नवीन के संघर्षों, प्राचीन-प्राचीन के संघर्षों, नवीन-नवीन के संघर्षों, राजनीति-धर्म और समाज की नवी पुरानी संघर्षों के आपसी संघर्षों तथा इन सबके बीच उभरने मुलभने तीव्र अंतर्विरोधों को बड़ी बुद्धिमत्ता में चित्रित करती आती है। लेखक की व्यंग्यात्मक प्रवृत्ति अनेक तथ्यों को संघटित करती हुई भी उनके परे किमी सूक्ष्म मर्याद की ओर संवेत आती रहती है। हम संवेत को न पकड़ पाते वाला 'मैना प्रांचल' के बहुत कम्युनल और परिश्रम-भंगिमा का रस लेकर ही मुग्न हो जायगा, जो कि हम उपन्यास का चरम दान नहीं है। गुजराती कवि और विवेचक श्री उमाशंकर जोशी ने अपने एक लेख में मैना प्रांचल के बारे में लिखा है—'कथा का अंगठन होना है कटाक्ष (irony) के द्वारा। 'मैना प्रांचल' को आकार प्रदान करने में और (बर्हि दर्शाए) सर्वव्याप्तिक भाषा पाने में श्री रेणु को यदि कुछ सफलता मिली है तो उसका कारण है यह कटाक्ष। यही कटाक्ष कथा को समकालीन अन्तर्द्वेषों का तन्त्रावेष बनने में अथवा समाजशास्त्रीय आलेख बनने में सहायता है और कथावृत्ति बनने की ओर उसे ले जाता है।'

लेखक की व्यंग्य वृत्ति पात्रों और वस्तुओं के अन्तर्विरोधों या असंगतियों को चढ़ी चारोंकी से चीरती चली जाती है किन्तु वह क्रूर नहीं होती, वह मर्दव मानवीय तरलता से प्रेरित रहती है। क्रूर अमानवीय वृत्तियों के अन्तर्विरोधों या प्रमुन्दरताओं को चीरने समय लेखक की व्यंग्य वृत्ति मर्दव नहीं होती जैसे नागा वाधा क्रूर कर्म के प्रतिरोध में कालीचरन का दल जंग मारता है और नागा भागता है तो नागा के मार पाने के प्रति न तो लेखक मर्दव होता है और न पाठक, लेकिन ऐसे पात्र 'मैला आचल' में नहीं के बराबर हैं जो अपनी अशुभ्य श्रुता या कोमलता के कारण लेखक की केवल निममता या वैचल्य ममता पा सके हों। सारे के सारे पात्र गतिशील परिस्थितियों में गिरने पड़ते लेखक की यथाथंवादी दृष्टि के कमरे में बन्दी होते रहते हैं और लेखक जब अपनी अन्तर्निहित ममता के जल में धोकर इनके चित्र निकालता है तो ये पात्र अपने आप कहीं हमें झुड़ करते हैं, कहीं द्रवित करते हैं। परिस्थितियों-जन्म उनकी विविध छवि एक ओर यथार्थवाद का निर्वाह करती है दूसरी ओर गतिशील होने के कारण हमें उनके प्रति पूर्वाग्रहपूर्ण या एक विशेष धारणाबद्ध होने में बचा लेती है। 'मैला आचल' में मानवीय छवि की यह लीला आघोषात् व्याप्त है। यहाँ तक कि मेरीगज का भूतपूर्व नीलवर माटिन जिसने किसी किसान के मुख से मेरीगज गाँव का पुगना नाम निकल जाने से उसे गिन-गिन कर पचास कोड़े लगाये थे, अपनी ही परिस्थितियों की लपेट में आकर दयनीय बन जाता है, वह पापलो-मा भटकता है और अपनी नपस्ति का ध्वत्तावरोध छोड़ कर मर जाता है। इसी प्रकार रामवेलवान, बालदेव, लछिमी, जोतिषी काका, महन्थ संधादास, कालीचरन तहसीलदार, रामकिरणपाल सिंह आदि सभी पात्र बहुत ही मानवीय रूप में प्राये हैं लेखक से किसी के साथ अन्याय नहीं किया है अपनी ओर से वह किसी की खिल्ली भी नहीं उड़ाता बल्कि उसकी व्यंग्य-विधापिनी शक्ति ऐसी परिस्थितियों का संयोजन करती है कि पात्र या प्रसंग या घाणार्थ या मर्यादाएँ अपनी विसंगतियों में उपहासास्पद हो उठती हैं और उपहासास्पद होकर भी अपनी अनिवार्य विवशताओं की सीमा में हमें हँसाने के साथ द्रवित भी करती हैं अपने में शिथिल नहीं अनुरक्त करती हैं। यही रेणु की एक महत्त्वपूर्ण विशेषता है और 'मैला आचल' के मन्द्य का एक विशिष्ट रहस्य। बालदेव हों, चाहे कालीचरन, चाहे लछिमी, चाहे रामवेलवान, चाहे रामदास, चाहे और पात्र सभी इसी प्रकार के परिस्थितिगत और स्वभाव-जन्य संघर्ष, मानवीय विवशतापूर्ण अन्तर्विरोध लेकर जीते हैं और इसीलिए 'मैला आचल' एक ओर गाँव के जीवन का बड़ा ही यथार्थ स्वरूप उद्घाटित करता है दूसरी ओर गाँव के प्रति एक अभूतपूर्व ममत्व उभारता है।

वस्तु-नपटन की दृष्टि से यह उपन्यास अब तक के उपन्यासों से थोड़ा भिन्न है। यह भिन्नता 'मैला आचल' की या अन्य सश्लिष्ट आधुनिक उपन्यासों की अनिवार्यता है। कहा जाता है कि वस्तु-संपटन की दृष्टि से मैला आचल और कुछ अन्य आधुनिक उपन्यासों में विखराव है यानी उसमें अनेक बिखरी हुई घटनाएँ, अनेक बिखरे हुए पात्र, इस तरह एक दूसरे के विकास में अपरिहार्य रूप से योग दिये बिना आने हैं

और अपनी-अपनी जगह पर स्थित हो जाते हैं कि उपन्यास में एक सूत्र में सघटित नहीं हो पाते। वास्तव में ऐसी प्राप्ति पैदा होनी है इसलिए कि हम प्राचलिक उपन्यासों के अलग स्वरूप को परख नहीं पाते। प्राचलिक उपन्यास न तो घटना-प्रधान उपन्यासों की तरह कुछ खास पात्रों के जीवन में सम्बद्ध घटनाओं और समस्याओं को लेकर वेगवती धारा की तरह नयी-नयी भूमियों को पार करता हुआ आगे बढ़ता है और न तो वह मनोवैज्ञानिक उपन्यासों की तरह कुछ गिने-चुने पात्रों के मन का विश्लेषण प्रस्तुत करता है। इन दोनों अवस्थाओं में विचाराव का कोई प्रश्न ही नहीं उठता किन्तु प्राचलिक उपन्यास का उद्देश्य है स्थिर स्थान पर गनिमान समय में जीने हुए अचल के अस्तित्व के समग्र पहलुओं को उद्घाटित करना। इस प्रयोजन को सिद्ध करने के लिए उपयुक्त दोनों प्रकार के उपन्यासों का शिल्पकौशल अपर्याप्त है। अचल के समग्र जटिल जीवन-चित्र को अंकित करने के लिए सैकड़ कहीं मोटी रेखाएँ खींचनी हैं कहीं पतली, कहीं घबकाओं को भरने के लिए दो-चार बिन्दुओं की भाँड देनी हैं। अनेक पर्वों, उत्सवों, परम्पराओं, विद्याओं, व्यापारों के अवसरों, गीतों, मधुपर्क प्रकृति के रंगों, पुराने-नये जीवन-मूल्यों की उलझी पतों आदि में लिरटा हुआ अचल जीवन-अभिव्यक्ति के एक नये माध्यम की अपेक्षा करता है। अतः प्राचलिक उपन्यासकार एक दिशा में बढ़ने के स्थान पर एक ही साथ पूरे अचल की चनुमुख यात्रा करना चाहता है और उन उपादानों को यहाँ वहाँ में चुनता है जो मिलकर अचल की समग्रता का निर्माण करते हैं। ये उपादान वास्तव में घापस में शिवरे नहीं होते, इनमें एक अन्त सूत्रता होती है। ये अचल अलग-अलग पुरा अस्तित्व रखने हुए भी अचल जीवन के उन पक्ष के चित्रे होते हैं जो अन्य से छूट गया है। ये उन अर्थों से जुड़ कर व्यापक जीवन की एक कड़ी बन जाते हैं। कहना न होगा कि हिन्दी प्राचलिक उपन्यासों को क्या-सघटन का यह नया रूप मिला अचल ने ही दिया है।

“मैंला अचल” में अनेक घटनाएँ घानी हैं, अनेक प्रसंग घाने हैं, अनेक पात्र घाने हैं, इतने कि याद नहीं रहते। ये सीधे नहीं घाने, घापस में उनके हुए घाने हैं, एक दूसरे को काटते घाने हैं। इस प्रकार प्रत्येक मर्म कुछ चुनी हुई घटनाओं या चरित्र-विशेषताओं की सीधी रेखाओं में लिखना हुआ नहीं घाना बल्कि वह अनेक परस्पर अनुस्यूत जटिल और भाँड़ी-तिरछी रेखाओं में अंकित होता हुआ उभरता है। इस तरह उपन्यासकार एक ही साथ अनेक परस्पर लिपटी तर्कों, अनेक गुंथे हुए प्रसंगों, अनेक सश्लिष्ट मृत्यु और बोधो तथा अन्तर्विरोधों की मूर्धन्या, माटेनिकना एवं व्यापारमकता में उभारने में समर्थ होता है। लेखक को अपनी ओर से कुछ नहीं कहना पड़ता। प्रसंगों परिस्थितियों और मनस्थितियों की नाटकीय पारस्परिकता ही मारी विद्रूपता, सुन्दरता और जटिलता को ध्वनित करती बनती है। ‘रेणु’ की यह घनी हिन्दी उपन्यासों के क्षेत्र में नयी घनी है और जहाँ अनेक अन्तर्विरोधों, जटिल बोधों, बनने बिगड़ते धूनों, जीवन की संकान्तियों में अन्तर्बोधन जीवन को मूर्तित करना

उद्देश्य हो वहाँ इस प्रकार की शैली का अन्वेषण उपन्यास के लिए एक अनिवार्यता और उपलब्धि है। यदि रेणु ने अलग-अलग अध्यायों में अलग-अलग पात्रों की कथा वही होती और अलग-अलग घटनाओं को उभारा होता तो 'मैला आंचल' को यह आंतरिकता और सहिष्णुता नहीं प्राप्त हुई होती। उदाहरण के लिए पहला ही अध्याय लीजिए। अस्पताल की भूमि की जाँच पड़ताल करने के लिए डिस्ट्रिक्ट बोर्ड के प्रादमी आते हैं तो कितनी चीखें एक दूसरे को काटती, आपस में बुन जाती हैं—जनता का भय, गाँव के अनेक नेताओं के चरित्रों का संकेत, उनका पारस्परिक विरोध, बालदेव के प्रति लोगों के बदलते भाव आदि अनेक बातें आपस में लिपटी हुई उभर जाती हैं।

'मैला आंचल' की यह शक्ति प्रकारांतर से उसकी सीमा भी बन जाती है। वस्तुघटन का यह ढंग ऐसा है कि कोई भी प्रसंग, घटना या पात्र पाठक के सामने देर तक ठहरता नहीं—चित्रों पर चित्र आते हैं, चले जाते हैं, तमाम चित्रों की रेखाएँ आपस में उलझ कर नये चित्र बनाती हैं लेकिन इस स्वरा में कोई भी चित्र हमारे मन में गहरी लकीर नहीं बना पाता। अलग-अलग अध्यायों में कुछ विशेष पात्रों और घटनाओं को प्रमुखता देकर बड़े इतमिनान से उन्हें उभारते चलते रहने का परिणाम यह होता था, कि वे पाठकों के चित्त पर अपने प्रभाव की गहरी लकीरें धींचने चलते थे किन्तु 'मैला आंचल' में किसी को एक ही समय में बहुत देर तक ठहरने का मौका ही नहीं मिलता। छाया-चित्र उड़ते रहते हैं। इस शैली में क्लासिक उपन्यास नहीं लिखा जा सकता। 'मैला आंचल' गोदान की तरह किसी क्लासिक पात्र को नहीं दे सका है, इसके पात्र धन की आत्मीयता में सराबोर कर देने हैं लेकिन कोई होरी धनिया की भाँति क्लासिक होने की शक्ति नहीं प्राप्त कर सका है। बावनदाम में इस दक्षिण के संकेत मिलते हैं। किसी पात्र के क्लासिक न बन पाने का कारण यह भी है कि लेखक की दृष्टि में विविष्ट पात्र महत्व के नहीं हैं महत्व का है भवन का व्यक्तित्व जिसे मूर्तित करने के लिए ही इन सारे पात्रों का नियोजन हुआ है। मैला आंचल में ऐसे भी पात्र हैं जो आदि में प्रन्त तक चलते हैं और रेखाएँ बनाते हैं कुछ ऐसे भी हैं, जो दो एक भवसरो पर आते हैं और प्रसंग विशेष को अपने लघु अस्तित्व से सार्थक बनाकर विलीन हो जाते हैं, ये छोटे-छोटे किन्तु हैं। चित्र बनाने के लिए सबका अपना-अपना महत्व है। कोई किसी के लिए नहीं है सभी अचल के लिए हैं, अतः किसी को विशेष महत्व देकर नायक बनाना या प्रमुख पात्र बनाना लेखक का उद्देश्य नहीं है। सभी अपनी-अपनी विशेषताओं को लिए हुए भवन के व्यक्तित्व की इकाइयाँ हैं। किन्तु वे प्रतीक पात्र नहीं हैं वे वास्तविक और ऊष्मागम्य जीवन जीने वाले सजीव और जीवंत व्यक्तित्व हैं।

डाक्टर 'मेरीगंज' में नई रीढ़नी के आने का मार्ग बनता है। कितनी विडंबना है कि उस गाँव का नाम एक अंग्रेज नीलवर ने बहुत पहले 'मेरीगंज' रख दिया था। बहुत ही आधुनिक सा नाम, पश्चिमी रंग का नाम। लेकिन पश्चिम की या आधुनिकता की कोई स्वस्थ किरण उस गाँव को अब तक छू नहीं सकी है, गाँव फटी

पुरानी जिन्दगी जीता हुआ अपने ही नाम का उपहास कर रहा है। लेकिन अस्पताल बनने के प्रारंभ से ही गांव में एक नयी हलचल पैदा हो जाती है और डाक्टर आता है—यहां वैज्ञानिक सोच करने, यहाँ की बीमारियों का निदान ढूँढने। मगर डाक्टर यहाँ आकर डाक्टर की सी, वैज्ञानिक की सी अनासक्ति नहीं रख पाता, वह धीरे-धीरे वहाँ की जिन्दगी के रस में घुलने लगता है। वहाँ की जिन्दगी उसे बहुत प्रिय लगती है। वहाँ की जिन्दगी की प्रियता का प्रतीक है कमसी... और मोसी और गनेस और ...। 'डाक्टर' की जिन्दगी का एक नया अध्याय शुरू हुआ है। उसने प्रेम, प्यार और स्नेह को 'बायोसोजी के सिद्धान्तों' से ही हमेशा मापने की कोशिश की थी। वह हँस कर कहा करता—'दिल नाम की कोई चीज आदमी के शरीर में 'हमें' नहीं मालूम। अब यह यह मानने को तैयार है कि आदमी को दिल होता है... जिसमें दर्द होता है। उस दर्द को मिटा दो, आदमी जानवर हो जायगा।'... वह वहाँ की जनता के दुख दर्द से अनासक्त नहीं रह पाता, अपने को खपा कर उनकी सेवा करता है, वहाँ के लोगों की जिन्दगी के अमुन्दर और कूर पक्ष उभरने हैं, उसे मालूम है, किन्तु वह इसीलिए वहाँ की जमीन से और भी लिपटता है क्योंकि इस सारी अमुन्दरता और कूरता के मूल में कोई रोग दिखाई पड़ता है, वह उसके कीटाणुओं की गोज में है जो सारी जिन्दगी की सुन्दरता को थाल रहे हैं और उसका रिसर्च पूरा होता है, वह बड़ा डाक्टर हो गया है (यानी बड़ी मानवीय संवेदना से युक्त डाक्टर)। उसने रोग की जट पकड़ ली है—गरीबी और जेहालत इस रोग के दो कीटाणु हैं। ऐनोफिलम में भी ज्यादा चरनाक, सैन्डफ्लाई से भी ज्यादा जहरीले। डॉक्टर की यह खोज स्वयं लेखक की खोज है। उस जीवन को देखने की उसकी अपनी दृष्टि है पूर्ण मानवीय दृष्टि, समतामयी यथायंवादी दृष्टि...। बड़ा ही प्रिय पात्र है डॉक्टर और बंसी ही प्रिय कमपी है किन्तु डॉक्टर जैसी विगद यह नहीं है। वह भावुकतापूर्ण प्रिय लडकी है, डॉक्टर की पगली सरीज और उनकी डॉक्टर भी। बालदेव, कालीचरण, बामुदेव आदि पात्र एक और तो गांव की परिधि में उभरने वाली राजनीति के विकृत अधकचरे रूपों को उजागर करने वाले पात्र हैं दूसरी और अपने निजी दुख-दर्दों से स्पष्टित सजीव व्यक्तित्व भी हैं। शहरो से परिवर्तित होने वाली परमुत्पापेक्षी गांव की राजनीति किम प्रकार भविष्यपूर्ण क्षण में चलती है और किम प्रकार शहरो में बैठे हुए विभिन्न दलों के राजनीतिक नेता उनका दुरुपयोग करके अपना उल्लू सोपा करने हैं और मुमोवत के समय इन गांव वालों को पृष्ठ में भी नहीं हैं ये सारी बातें बहुत ही जीवन और सजिव्यत डग से उभरी हैं लेकिन एक बात निश्चित है कि भले रूप में हो या बुरे रूप में गांव के गांव भी राजनीति में झट्टे नहीं रह सकते। रेणु ने इन सत्य को बड़ी गहराई में परखा है। इन ममस्त राजनीतिक मूर्यों के विगाराव और अराजकता के बीच भी लेखक की दृष्टि उनके सुन्दर पक्ष को घट्ट नहीं छोड़ देती। बामुदेव की परिणति बड़ी ही निजी और परिपाटीवादी होती है। काली, बामुदेव आदि अपनी-अपनी सोपित परिधि में पिरे हुए अपनी अपनी आग लिये हुए ढकंती और गूल के केम में सम्बद्ध करार दिये जाकर

बुझा दिये जाते हैं। राष्ट्रीय स्वयंसेवक संघ की परिणति भी बहुत ही सांप्रदायिक होती है। इन सारी चीजों के बीच बामनदास गांव की अपूर्व निष्ठा त्याग और ईमानदारी लेकर अपना बलिदान देता है और राजनीति को एक उच्च मूल्य प्रदान करता है, लेकिन विडवना या सामाजिक विसंगति के परिप्रेक्ष्य से जोड़कर लेखक इस घटना को भी एक अजब दृष्टि से भर देता है। बामनदास की भोनी का पीना चिचरिया पीर को चढ़ाया गया चिचड़ा मान लिया जाता है और फिर चिचड़े ही चिचड़े...। मौसी का चरित्र भी बहुत ही प्रभावशाली है। सामाजिक विसंगति में अपनी कठिनाई और त्याग से उभरता हुआ एक प्यारा पर उपेक्षित व्यक्ति। लेखक ने सभी पात्रों को उस अचल की मिट्टी से गड़ा है परन्तु उनमें उभरने वाली संवेदनाएँ समस्त मानवता को छूती हैं। लेखक की समस्त अचल जीवन के प्रति उसकी सारी कुलपता और पिछड़ेपन के बावजूद हमें अनुरक्त करती है, उसकी वह मानवीय दृष्टि बहुत ही सुन्दर है किन्तु उसकी एक सीमा भी है और वह यह कि कभी-कभी वह आवश्यक स्थलों या पात्र-प्रसंगों में स्पष्ट या विरक्त होने से बचा कर प्रकारांतर में रूढ़ अभिजात संस्कारों का समर्थन करती है। ऐसा लगता है कि लेखक के मन में कहीं न कहीं अभिजात्य के प्रति मोह है इसीलिए 'मैंला आचल' में महीन रूप में सारे कुटुम्ब करते हुए तहसीलदार साहब के प्रति पाठकों को कोई रोष पैदा नहीं होता और अंत में तो तहसीलदार साहब अपने त्यागपूर्ण व्यवहार में अत्यधिक मोहक बन गये हैं जब कि गांव के छोटे वर्गों के नेता यातनाओं की छाया में बहते हुए दृश्य से ही भोभल हो गये हैं। इसी प्रकार 'परती परिक्षा' में जमींदार जितू के माध्यम से गांव की जागृति को स्वर दिया गया है। वह अपनी असामान्यता और अभिजात्य में अत्यंत आकर्षक बन गया है। यह ठीक है कि स्पष्ट तौर पर वर्ग संघर्ष खड़ा करना और किसी का पक्षधर बनना यथार्थवादी लेखक के लिए भौतिक और श्रेयस्कर नहीं होता लेकिन तहसीलदार और जितू जैसे चुके हुए वर्गों के प्रतिनिधियों को मोहक बना कर वेला करना भी वास्तविक और वांछित नहीं है। लेखक का समस्त वस्तु-संघटन और पात्र-विन्यास में तटस्थ रहना भी श्रेयस्कर है परन्तु निरीह रहना नहीं। मैं मानता हूँ कि लेखक कुछ स्थलों या पात्रों के प्रति अनुरक्त रहते हुए भी समग्र भाव से निराह नहीं रह सका है। उसके भीतर मानवीय और दानवीय अधिकारों का संघर्ष रहा है और वह अपनी कलात्मक ईमानदारी का निर्वाह करता हुआ इस संघर्ष में सदा मानवीय पक्ष की ओर खड़ा दिखाई देता है। भूमि के लिए मेरीगंज के लोग और भूमिहीन संघानों का संघर्ष आज का एक प्रमुख संघर्ष है। लेखक ने इस संघर्ष को उसकी समस्त संगति-विसंगति के साथ चित्रित किया है और वह डॉक्टर के रूप में संघानों के साथ है—बड़े ही मानवीय रूप में, वर्ग-संघर्ष के नेता के रूप में नहीं। यह सत्य है कि इस संघर्ष में संघान बहुत अत्याचार सह कर जमीन हार जाते हैं किन्तु यह सत्य नहीं है कि भूमि की समस्या तहसीलदार साहब की एक भ्रम से प्रसूत दानवृत्ति से सुलभेगी।

“मैला आंचल” के सौन्दर्य और शक्ति का एक बड़ा रहस्य है उसकी सांकेतिक मृदुल व्यंग्यात्मक शैली। लेखक ने वर्णनात्मक शैली या विवेचनात्मक शैलियों मात्र से काम न लेकर कई प्रकार की शैलियों का संयोग कर दिया है। कई-कई प्रसंग बिना वर्णन के आश्रय में गुंथने चले जाते हैं। पाठक प्रसंग से ही समझ लेता है कि कौन कह रहा है, किसके बारे में कह रहा है। कभी कोई पात्र अपने से ही बात करता हुआ पक्ष प्रतिपक्ष को स्पष्ट करता है, कभी कभी पूरे जन समूह या उसके एक वर्ग की भावना को व्यक्त करता हुआ यो हो चित्र उभता रहता है। इस शैली की तीव्रता और प्रभावोत्पादता में बहुत अधिक योग है लोक गीतों और प्रकृति का। आचलिक उपन्यासों में लोकगीतों और प्रकृति चित्रों के प्रचुर ग्रहण का भारोद लगाने वालों को समझना चाहिए कि वे अचल जीवन के अभिन्न अंग हैं और लेखक उनका नियोजन बाहरी चमत्कार के लिए नहीं, वहाँ के जीवन के आंतरिक रस को उद्घाटन करने के लिए करता है। रेणु ने ‘मैला आंचल’ में लोकगीतों और प्रकृति-चित्रों को नियोजित कर पात्रों की शूद्र मनस्थितियों को उभारा है, एक बहुत बड़े अंतराल को एक गीत में भर कर सांकेतिक रूप से जीवन के एक बड़े सत्य को आंक दिया है जैसे प्रज्ञेय ने ‘नदी के द्वीप’ में कविताओं द्वारा मन के बीच अवकाशों को भरा है। अनेक स्थलों पर लेखक की व्यंग्य-विषादिनी शक्ति ने एक चित्र या प्रसंग के साथ विरोधी चित्र या प्रसंग रख कर उस चित्र या प्रसंग के अन्तर्गत में मौन ध्याना को स्वर दे दिया है या दोनों की पारस्परिक विषमता से एक नया ही प्रभाव पैदा कर दिया है।

‘ना...ना। पी लो बाबू। राजा। सोना—मानिक। नीलू रोमो मन ! ... भव रोने की क्या बात है प्यारे।’ भमता हँसती है :

और सभी लेखक एक दूसरा चित्र पेश कर देता है—

—कली मुद्दीपुर घाट पर ‘बियरिया पीर’ में किसी ने मानना करके एक चित्रा और लटका दिया—

‘मैला आंचल’ तथा अन्य आचलिक उपन्यासों के भाषा-प्रयोग को लेकर काफी विवाद उठ खड़े हुए। इन उपन्यासों में अचल की भाषा के प्रयोग की काफी छूट ली गई है। प्रश्न है कि भाषा का यह आंचलिक रूप क्या चमत्कार दिखाने के लिए है या सर्जन की अपरिहार्य अनिवार्यता की उपज है। ‘मैला आंचल’ में सर्वत्र सर्जनात्मकता दीवनी है। भाषा के क्षेत्र में भी लेखक शिष्ट खड़ी बोली में ‘मैला आंचल’ को बाणी नहीं दे सकता था। वहाँ के जीवन के अनेक विषयों को उभारने के लिए वहाँ की मिट्टी में संपूजन भाषा ही सक्षम हो सकती थी। सर्जनात्मक स्तर पर ही आचलिक उपन्यासकार इस अनिवार्यता का अनुभव करना है मैंने स्वयं ‘कली के प्राचीर’ में रणू बाबा को भोजपुरी भाषा के माध्यम से उभारा है, वे खड़ी बोली से व्यक्त नहीं हो सकते थे। किन्तु इसका भी ध्यान रखना होता है कि उपन्यास हिन्दी गठो बोली में लिखा जा रहा है इसलिए लेखक को सर्जनात्मक स्तर पर ही

संतुलन बनाये रखना होना है। मुझे लगता है कि रेणु संतुलन बनाये रखने में समर्थ नहीं हुए हैं। सर्जनात्मक अनिवार्यता से निकल कर वे चमत्कार की कोटि तक पहुँच गये हैं इसलिए वे शब्दों को वहाँ की बोली के अनुकरण पर अपनी ओर से भी तोड़ने नजर आते हैं, जिन्हें वे आसानी से बिना किसी सर्जनात्मक क्षति से बचा सकते थे। अनेक प्रकार की ध्वनियों का अजायबखाना भी रेणु को बुरी तरह आकर्षित करता है। अपने नये उपन्यास 'जुलूस' में तो उन्होंने घड़ले से बगला सबादों का प्रयोग किया है इससे उपन्यास का प्रवाह काफी खत हो उठा है। सर्जनात्मक स्तर पर लड़ी बोली में आचलिक-भाषा के प्रयोग का इस रूप में सूत्रपात करने वाले रेणु को अभी सोचना पड़े है कि ये किस बिन्दु पर ठहरें।

प्रेम एक माध्यम'

रणधीर सिन्हा

डॉ० धर्मवीर भारती का उपन्यास 'सूरज का सातवाँ घोड़ा' आकार में छोटा है किन्तु अपने प्रयाम में विस्तृत और व्यंजनात्मक। आज के परिप्रेक्ष्य में देखने पर हमके मूल्यांकन के मितसिने में कई नयी बातें उभरकर सामने आती हैं। 'गुनाहों के देवता' के बाद भी प्रेम की निरन्तर गवेषणा में डॉ० भारती प्रयत्नशील दिखाई देने हैं। इस गवेषणा के मार्ग पर उन्हें कहीं तृप्ति नहीं मिल पाती। कभी-कभी उनकी इस प्यास को देख कर आश्चर्य भी होता है। निस्सन्देह भारती के लिए प्रेम एक माध्यम है जिसके द्वारा वे मानव-जीवन की गहराइशों में उतर कर नये मूल्यों की खोज करते हैं—उन मूल्यों की खोज जो जीवन को समझने के लिए सही दृष्टि का निर्माण करते हैं। सही परिवेश के मन्दर्भ में जीवन को समझना और समझाना, उसके उचित मूल्यों की स्थापना करना और उसके विकसित चरित्र को सचाई का ठोस धरातल प्रदान करना ही उपन्यासकार का लक्ष्य है। भारती ने इस लक्ष्य को सहजता के साथ स्वीकार किया है।

प्रेम-निम्नमध्यवर्गीय प्रेम के सहारे जीवन की सचाई का चित्रण इस उपन्यास में किया गया है। निम्नमध्यवर्ग की विवशताओं से पूर्ण इस कृति में ज़िन्दगी, समाज, मानवमूल्य, स्वतन्त्र दृष्टि और आत्मा की ईमानदारी के कई ऐसे उदाहरण प्रस्तुत हुए हैं जिन्हें एक साथ पाना कठिन ही मानूम पड़ता है। आदर्शवादी और यथार्थवादी दृष्टियों के बाद, सच्ची दृष्टि का सूत्रपात भारती के इस उपन्यास में होता है। यह सच्ची दृष्टि किञ्चित् विवेकजन्य भी है। एक अर्थ में वर्तमान कविता और कहानी में, या इनमें भी घागे आकर बहे तो वर्तमान जीवन में व्याप्त निराशा, अनास्था, कुण्ठा या टूटन के चित्रण की परम्परा का आरम्भ इस उपन्यास से ही होता है। इस तरह यह उपन्यास अपनी एक परम्परा की भी स्थापना करता है विशेषकर चिन्तन और भावभूमि के क्षेत्र में।

विषयवस्तु के सम्बन्ध में विचार करने पर एक पुरानी कहावत याद आ जाती है—“पुरानी चोतल में नयी सराव ।” प्रेम की चर्चा आदि से अन्त तक है । माणिक मुल्ता ने कम-से-कम तीन लड़कियों से प्रेम किया है—अमुना, लिली और सत्ती से—सभी प्रेम असफल हैं । माणिक मुल्ता की ये प्रेम कहानियाँ हैं तो पुरानी लेकिन उनके अर्थ नये भी हैं और व्यापक भी । अर्थ की इस व्यापकता ने उपन्यास के सम्पूर्ण प्रभाव को बदल दिया है । उपन्यास की कथा ढाली तो पुरानी बाक पर ही गयी है मगर हाथ की कला ने उसके रूप को, सौन्दर्य को सर्वथा भिन्न बना दिया है । इसलिए उपन्यास उल्लेखनीय बन गया है । उपन्यास को उल्लेखनीय बनाने में महत्त्वपूर्ण योग रहा है—सच्चाई का । जीवन की एक गहरी सच्चाई इसमें द्रष्टव्य है । निम्नमध्यवर्ग की सच्चाई इतनी सजीवता में चित्रित की गयी है कि उसका ऐसा चित्रण कम ही उपन्यासों में देखने को मिलता है । बाहरी और भीतरी दोनों ही जीवनों का सच्चा रूप मूर्त हो उठा है । निम्नमध्यवर्गीय समाज की बाहरी भाँड़ी का एक उदाहरण द्रष्टव्य है :

“तन्ना की बड़ी बहन घर का काम-काज, भाड़-बुझा, चौका-बरतन किया करती थी, भैंसली बहन जिसके दोनों पाँवों की टट्टियाँ बचपन से खराब हो गयी थी, या तो कोने में बैठी रहती थी या घाँगन-भर में पिसल-पिसल कर सभी भाई-बहनों को गालियाँ देती रहती थी, सबसे छोटी बहन पंचम बनिया के यहाँ से तम्बाकू, चीनी, हल्दी, मिट्टी का तेल और मण्डो से अदरक, भीड़, हरी मिर्च, धालू और मूंगी खरीद लाने में व्यस्त रहती थी । तन्ना सुबह उठकर पानी से सारा घर धोने में, बाँस में भाड़ू बाँध कर घर भर का ज़राना पोछने में, हुक्का भरने में, इनमें में स्कूल का बदन हो जाता था । लेकिन खाना इतनी जल्दी कहाँ से बन सकता था, अन्नः विना खाये ही स्कूल चले जाते थे ।” बिना खाये स्कूल चले जाना शायद सम्पूर्ण निम्नमध्यवर्ग की सच्चाई का निष्कर्ष है । सामाजिक दायवोध से भी इन पंक्तियों का सम्बन्ध है । इनमें सामाजिक चेतना की सम्पुर्ण बनबनी होती है । व्यक्ति और समाज की अलग-अलग रखकर नहीं सोचा जा सकता । इस उपन्यास में व्यक्ति और समाज एक दूसरे से जुड़े हुए हैं । भारती में व्यक्ति और समाज की अपनी परिभाषा गढ़ी है । व्यक्ति अपने आप में स्वतन्त्र होते हुए भी समाज की इकाई है और इन दोनों को अलग-अलग मानकर चलना अशक्य है । हम व्यक्ति को उसके रूप में नहीं, मही देखते हैं उसके सामाजिक पक्ष को स्वस्थ बनाने के लिए । इस उपन्यास के लेखनकाल के समय व्यक्ति और समाज को अलग-अलग रख कर सोचा जाता था । भारती ने प्रचलित परम्परा को छोड़कर एक नयी परम्परा का एक पथ में नियोजन किया है जिसमें व्यक्ति समाज से बाहर नहीं । इन दोनों के मध्य का अन्त इस उपन्यास में अभिव्यक्त हुआ है । भांगी सदैव एक सीमरी राह को अपनाते हुए दिशा देते हैं । वैसी सच्चाई की राह को जो अग्निबाद से भिन्न है तथाकथित प्रति-नियाम में तो भिन्न है ही ।

इसी सच्चाई के सन्दर्भ में निम्नमध्यवर्ग की बौद्धिक या भीतरी विवशता ग्रसना पृथक् अस्तित्व रखन है। यह वर्ग विचारों से उत्तम हुआ, खयाली, मिथ्यादर्शी और कमजोर सपनों पर विश्वास जमाये हुए है। मार्गिक मुल्ला के ये शब्द गौर करने लायक हैं : "देखो ये कहानियाँ वास्तव में प्रेम नहीं बरन् उस ज़िन्दगी का चित्रण करती हैं जिसे आज का निम्नमध्यवर्ग जी रहा है। उसमें प्रेम से कहीं ज्यादा महत्वपूर्ण हो गया है आज का आर्थिक संघर्ष, नैतिक विभ्रंशलता इसीलिए इतना अनाचार, निराशा, कटुता और अवैरा मध्यवर्ग पर छा गया है। पर कोई-कोई ऐसी चीज है जिम्मे हमें हमेशा अवैरा चीर कर आगे बढ़ने, समाज-व्यवस्था को बदलने और मानवता के सहज मूल्यों को पुनः स्थापित करने की ताकत और प्रेरणा दी है। चाहे उसे आत्मा कह लो चाहे कुछ और।" मार्गिक मुल्ला सिद्धान्त छांटते हैं, उस पर झमल नहीं करते, इसीलिए जमुना, लिवी और सती को भुलाने की चेष्टा कर भी उन्हें वे भुला नहीं पाते। प्रेम के हर मोर्चे पर वे ठहर कर हार जाते हैं अपनी कायरता के कारण। वे विचार बनाते हैं अपनी हारों से प्रेरणा ग्रहण कर, फलस्वरूप उनके विचारों में अन्तर्विरोध, डोग, खयाली बहुकावे और मिथ्यादर्शन दिखलाई पड़ते हैं। ठीक ही है निम्नमध्यवर्ग आर्थिक दबाव में तो पिसता ही है, हृदय और मस्तिष्क से भी टूट कर बिखरता हुआ मालूम पड़ता है। इन तरह इन सच्चाई में इस वर्ग को चारों ओर से टूटता हुआ दिखलाया गया है। यह सब है और यही सब इस उपन्यास की आत्मा है। इसी सच्चाई की कथना पाठक को आदि से अन्त तक लीचली रहती है।

उपन्यास की प्रेम कहानियों से सम्बद्ध समस्याओं पर लेखक ने जहाँ तहाँ विवेकमूलक दृष्टिकोण से विचार किया है। पुस्तक के चार अध्याय पाठक को उपन्यास पढ़ने के क्रम में एक बौद्धिक दृष्टि अपनाते में सहायक सिद्ध होने हैं। पाठक कहीं भावुक न हो जाए या फिर उत्तेजित न हो जाए इसलिए ये अध्याय उसे सहारा देने हैं—इससे भी अधिक कथा के पिये-पिये रूप को या पिचपिचपन को काँट-छाँट कर सँवारते रहते हैं कभी भाव से, कभी दृष्टि से। जमुना की कथा अर्थात् मार्गिक मुल्ला की पहली प्रेम-कथा समाप्त होती है जमुना के वैधव्य से। फिर उसके बाद अध्याय आता है जिसमें कथा सुननेवालों के वाद-विवाद का चित्रण हुआ है। इस वाद-विवाद को पढ़ लेने पर पाठक अधिक ताजा हो जाता है। वह जमुना के वैधव्य पर रोना नहीं, उदास नहीं होता बरन् उसका ध्यान विवाद के इन शब्दों पर ज्यादा आ जाता है : "मई, मेरे तो यही समझ में नहीं आया कि मार्गिक मुल्ला ने जमुना ऐसी नायिका की कहानी क्यों कही? शकुन्तला जैसी भोली-भाली या राधा-जैसी पवित्र नायिका उठाते या अगर बड़े आधुनिक हैं तो सुनीता जैसी साहसी नायिका उठाने या देवसेना, शेखर की शशी-वशी तमाम टाइप मिल सकते थे।" विवाद के ये शब्द पाठक को विचारने का अवसर देने हैं तब वह यह नहीं सोचना है जमुना पति के मरने पर तगिबाने के साथ क्यों रहने लगती है बरन् वह सोचना

हे जमुना निम्नमध्यवर्ग की एक विवशता है—एक सचाई है। आज का यह वर्ग साहसी नहीं है, आदर्शप्रेमी नहीं है फिर जमुना सही है, वास्तविक है—बनावटी नहीं। और पाठक के इस निर्णय से उपन्यास और भी अधिक प्रभावशाली मातूम पड़ता है। इस विवेकजन्य दृष्टिकोण के चलते व्यंग्य के घनेक घरातल उभरने लगते हैं। व्यंग्य के साथ-साथ समझने के संकेत, निर्देश और उपन्यास की आत्मा तक पहुँचने के आयाम भी भस्तकने लगते हैं। इसी विवाद में, जमुना की कथा के प्रसंग में ही, एक उल्लेखनीय व्यंग्य दृष्टव्य है। “देखिए मसल में इसकी माक्सवादी व्याख्या इस तरह हो सकती है। जमुना मानवता का प्रतीक है, मध्यवर्ग (माणिक मुल्ला) तथा मानव वर्ग (जमींदार) उसका उद्धार करने में असफल रहे, अन्त में श्रमिक वर्ग (रामधन) ने उसको नयी दिशा सुभायी।” जमुना को माणिक मुल्ला न ग्रहण सके, उसने दूसरे से विवाह किया और विधवा होने पर रामधन लगेवाले के साथ रहने लगी। वह (श्रमिक वर्ग) लगेवाले के साथ हो क्यों रह सकती थी? मध्यवर्ग के किसी और के साथ भी रह सकती थी। जमुना जैसी विधवाएँ मध्यवर्ग क्या उच्चवर्ग में भी चली जाती हैं मगर माक्सवादी व्याख्या के द्वारा उपन्यासकार ने व्याख्याकारों पर गहरा व्यंग्य किया है। प्रगतिवादी विचारकों की कमशोरियों पर, भारती ने इस व्यंग्य के माध्यम से, बड़ी तटस्थता से दृष्टिपात किया है। व्यंग्य की मार्मिकता जल्दी भूल नहीं पानी है।

उपन्यास का शिल्प जोरदार है। इतना जोरदार कि इसे शिल्पप्रधान उपन्यास भी माना जा सकता है। उपन्यास की कथा इस ढंग से कही गयी है कि उसमें प्रबाह, भावपूर्ण, जिज्ञासा, मानसिक आघात-प्रतिघात स्वतः आ गये हैं। माणिक मुल्ला मान दोपहर तक कहानियाँ सुनाने हैं। मुख्यतः जमुना, सिली और सत्ती की कहानियाँ। आखिर तक आते-आते ये सभी कहानियाँ माणिक मुल्ला से जुटकर, उपन्यास के रूप में परिवर्तित हो जाती हैं। राहें एक ही मजिल तक पहुँचाती हैं मगर इन राहों पर भटकने में एक खास मजा पाठक को मिलता है। इन राहों को गढ़ने में माग्नी ने परिश्रम किया है—ये उनकी मूक-बूक और शिल्प-रचना की सफलता का परिचय देती हैं। बहने का सहजा आकर्षक है—अनावश्यक विस्तार में बचा हुआ सफेतात्मक शैली के प्रयोग से उपन्यास में भारीकी आई है—सह्य और भी पैदा बन गया है। वर्णन, विवरण या विस्तार का अभाव भटकना नहीं, संकेत इतने ध्येयक हैं कि पाठक सब कुछ देख लेता है—माणिक मुल्ला, जमुना, सिली, सत्ती, तन्ना, महंजर दयाल, धमन टाकुर—सभी के जीवन को छलन-छलन विस्तृत परिवेश में देख लेता है—वही छोटे में उसे भटकना नहीं पड़ता। ये चरित्र उदात्त हो जाते हैं और मस्ती का परिध भुनाये नहीं भूलता। बहने के लहजे को बोधधान की भाषा ज्यादा मात्र बनानी है—किस्सागोई का आनंद भी मिलता है। उपन्यास में अनेक गुंवियाँ हैं। व्यामियों की धर्चा ज़रूरी नहीं कारण उपन्यास को समझना-असमझना ज्यादा ज़रूरी है क्योंकि भारती ने एक नयेपन को पुराने आवतों के बीच में बड़ी चागीकी में काड़ा

है । ऐसा काम खतरे से खाली नहीं । और भारती ऐसा जोखिम उठाते हैं—यह कम नहीं ।

एक बात उपन्यास के नयेपन के बारे में बता देनी उचित है । इसके लेखन-काल में हिन्दी उपन्यास-क्षेत्र में दो ही शैलियों की प्रधानता थी । एक 'गोदान' की शैली और दूसरी 'दोखर-एक जीवनी' की शैली । अधिकांशतः अच्छे उपन्यासकार जब इन्हीं शैलियों का अनुकरण कर रहे थे तब भारती ने इनसे भिन्न एक नयेपन की खोज की । यह नयापन उपन्यास के शिल्प और लक्ष्य में साफ-भाफ दृष्टिगोचर होना है । प्रेम के माध्यम से एक वर्ग (निम्नमध्यवर्ग) का पूरा चित्र जिस प्रकार यह उपन्यास हमारे सामने प्रस्तुत करता है वैसा चित्र दोखर का प्रेम नहीं प्रस्तुत करता । दोखर का प्रेम समाज या वर्ग को नहीं केवल व्यक्ति को स्पष्ट करता है । इस तरह व्यक्ति को समाज से, आर्थिक न्यास को बौद्धिकता से, शारीरिकता को मन:स्थितियों से सम्पृक्त कर यह उपन्यास एक तीसरे माध्यम का अन्वेषण करने में सफल रहा है । इसमें जीवन का अपना खासा रंग है । वास्तविकता का दर्प है ।

यथार्थ की ज़मीन पर नये संतुलन की खोज'

अरविन्द पाण्डेय

बलचनमा की राह से गुज़रने पर मिना—एक मामूम, अशिक्षित, साधार, गरीब और बेसहारा, विवश बालक जो पिता की मृत्यु के पश्चात् पेट की पीड़ा का सहारा ढूँढ़ने निकल पड़ा है। उसके साथ उसकी दो बँसलियाँ भी हैं—दादी तथा माँ। बलचनमा के "कैमरे" में जो पहला चित्र उभरा है वह है—"मासिक के दरवाजे पर मेरे बाप को एक लभेणो के सहारे कस कर बाँध दिया गया है। जीप, झूठ, पीठ और बाँह—सभी पर बाँस की हथि कीनी के निशान उभर आए हैं। चोट से कहीं-कहीं खाल उघड़ गई है और छाँतो से बहने छाँसुओं के टपार गाल और छाती पर से मूखने नीचे चले गए हैंबेहूरा कात्ता पड़ गया है। होठ सूख रहे हैं।"

यह प्रथम चित्र कितना भयावह, बीभत्स, तत्त्व, तिर्र और कड़ुवा है। इसका अनुभव पाठक बलचनमा की माप-बीनी मुनने ही करने लगता है। सहृदय की संवेदना उभर कर बलचनमा की साधिन बन जाती है। भय के बल पर गड़े इस सामाजिक ढाँचे की प्रमानुषिकता का पर्दाकाश हो जाता है। भूल और तान्त्र जो अभाव की सगी बहने हैं, मानव स्वभाव की असङ्गरण हैं, वे ही यहाँ अभिगाप हो गई हैं और बलचनमा का बाप 'किमुनभोग' मोड़ने हुए देखा जाता है तथा उसकी अमड़ी उधेड़ ली जाती है।

यह एक घटना ज़मींदार चौबरी घराने की काली कारतूतों के प्रति मन में इतनी घृणा उत्पन्न कर देती है कि मन इस व्यवस्था के प्रति विद्रोह करने को उद्यत हो उठता है और इस व्यवस्था को बनाए रखने वाले कूलवातू जैसे उदार, मंदिर-मस्जिद एवं सभी प्रकार की सामाजिक तथा आदर्शोन्मुख मान्यताओं पर भरोसा के प्रति मन अविश्वास हो उठता है। यहीं जागता है दरभंगा का भूगोल—जहाँ आवादी के दबाव तथा ज़मींदारी प्रथा के अत्याचार के बावजूद भी घराने का छोटा टुकड़ा किमान के छोटे परिवार का भरण-पोषण करने में समर्थ है।

दादी की अग्रयार्थ दृष्टि—‘अभी खाने-खेलने के दिन हैं,—इसी समय जात होगी तो कलेजा मूल जायगा’ बलचनमा के प्रति न्याय का स्वर तो इसमें बुलन्द हुआ ही है साथ ही दादी की वाणी में माँ का हृदय भी धोलता है, पर यह कह सरने का अधिकार चौधरी घराने की किमी नारी का तो हो सकता है, किन्तु दरिद्र नारी का यह कथन शोभाप्रद कहाँ समझा जाता है ? माँ का यह कथन अधिक यथार्थ है कि—‘अभी पेट की फिकर नहीं करेगा तो भागे बहना हो जाएगा……’। उस स्थिति के साधारण लोग स्वाभाविक रूप में यही सोचते हैं। उनकी मजबूरियों का नाजायज फायदा उठा कर समाज के एक वर्ग ने उन्हें जानवर बना दिया है तथा उनका सबसे बड़ा पुरपायं रोटी हो गई है जो जमींदारों की मुठ्ठी में कैद है। रोटी की कैद आदमी को कैद करती है। आधीरकार बलचनमा का मामूम, झूठा पुरपायं बिक गया—‘खाना-पीना, नत्ता कपड़ा और ऊपर से दो आना महीना। इसके भाप मिली डरायि—बल्लारों को खुल करने-बाला, पेट मानो बलिया हो और न जाने क्या क्या ? बुढ़िया दादी के स्वर की गिडगिडाहट स्थिति की बीभत्सता को और भी उभार देती है—‘भाप हो का तो भासरा है, नहीं तो हम गरीब जनमते ही बच्चों को नोन चटा दें। भरे, अपना जूठन खिवाकर, अपना फेरन-फारन पहना कर भाप ही तो हमारा पतंपात्र करती हैं।’ पुरष का पुरपायं जो घरती का दूसरा विधाता है भुल गया, जूठन और फेरन-फारन पर, यह है परिस्थिति की विवसता।

चौदह वर्षीय बलचनमा भैम का चरवाहा तो बन ही गया था, इसी के साथ बच्चे की खेनात पानी भरना, बाहर बँटक में भाड़ मारना, दूकान से नून, तेल, ममाया लाना और छोटी मलिकाइन के पैर भी दबाना था। चरवाहा का चरवाहा और बहिया भी। कमी सामाजिक विज्ञान है ? आदमी-आदमी का जोंक हो गया है। धर्म ने समाज में भस्त्र-न्याय की प्रतिष्ठित किया है, फिर भी हम आदमी एव नैतिकता की दुहाई दिए जा रहे हैं। सचमुच बलचनमा बिका हुआ दास था, जिसे काम के परचान्—कोढ़िया, मुँहौसा और भाड़ूधो की बर्षा का पुरस्कार मिलता था, कभी-कभार मूला या बासी पकवान, सडा आम, पटे दूध का बदबूदार घेला या जूठन की बची हुई कड़वी तरकारी। जिस पर तुरंत यह कि—‘ऐनी चीज तेरे बाप दादे ने भी कभी नहीं खाई होगी।’

बाइलो की सात बाघाघों के बादजुद भी उगते मूरज में प्रकार के प्रति आस्था थी। बलचनमा कर्म के प्रति ईमानदारी देख कर सबूरी भंड के प्रति श्रद्धावान हो उठा और उसे गुरु का स्थान दे डाला। कर्म के प्रति ईमानदार होने हुए भी मूल्यांकन के अभाव के प्रति उममे क्षोभ है—‘मन करता है कि उन पैसों को वही प्लेटफार्म पर ही छोड़ कर चले दूँ।’

जहाँ शक्ति भर थम करने के बाद भी तन ठकने को बस्त्र और पेट भरने को रोटी न मिले उस समाज से न्याय और व्यवस्था की कहाँ तक आशा की जा सकती है ? ऐसे समाज का अस्तित्व क्या कन्धे पर लादे रहना औचित्यपूर्ण होगा ?

बलचनमा कहता है—“बाड़े की एक रात हमारे लिए पलंग की डुगडुगी बजाती आती थी।... गुदड़ी-कपड़ी भी ओढ़ने की अगर काफ़ी न हो तो पूस-भाष की ठंडी रात यमराज की बहन साबित होती है।” इस तरह की जिन्दगी जिसमें जीने का कोई आकर्षण शेष नहीं था, बलचनमा को जीनी पड़ रही थी, फिर भी वह हताश नहीं था, लाचार अवश्य था।

धर्म और भगवान का निर्णय देते हुए पंडित जी ने कहा था—“जो बहिया (गुलाम) महतो (स्वामी) को प्रसन्न रखता है उसके लिए स्वर्ग में समुद्र की धार बहती है।... मिट्टी का ठहरा शरीर, गिरता है तो लाक हो जाता है। परन्तु समझदार वह है जो इस खोले को पाकर कुछ कर आते हैं।”... पंडित का यह निर्णय केवल बहिया के लिए है, महतो जो कुछ करता है वह धर्म और भगवान की मर्जी हो जाता है। इसीलिए तो बलचनमा सोचता है कि—“अच्छा तो भगवान करते ही हैं ? चार परानी का परिवार छोड़ कर मेरा बाप मर गया, यह भी भगवान ने ठीक ही किया। भूख के मारे दादी और माँ गुठलियों का गूदा चूर-चूर कर फाँकती हैं, यह भी भगवान ठीक ही करते हैं। और, सरकार घाघ कनकजीर और तुलसी पत्त के खुशबूदार भात, अरहर की दाल, परबल की तरकारी, पौ, दही, चटनी, खाने है, सो, यह भी भगवान की ही लीला है। चौकोर कलम बाग के लिए घाघको हमारा दो नट्टा खेत चाहिए और हमें चाहिए अपने चौकोर पेट के लिए मुट्ठी भर दाना।” उसका यह शोभ केवल उसका भकेले का नहीं है, बल्कि लगभग समस्त भारत के उन किसानों का है जो ज़मीन के भ्रमाव में गुलाम हो गए हैं। बलचनमा का शोभ पुगो से सोए उम प्रशांत का है जो ‘अपनी छाती पर सिर धरे हैं,’ जिसकी बेबसी को देख कर पाबन्दियों ने आ घेरा है।

‘समूत भी अगर दुत्कार कर मिला तो क्या मिला ? उस मिलने से न मित्रता लाभ गुना अच्छा है।’ यही दुत्कार, फटकार, नाती और घृणा की जिन्दगी बलचनमा को दाय में मिली थी। इस जिन्दगी के जहर को गुटरगूँ करके पीने के अतिरिक्त कोई चारा नहीं था, इस पर भी वह इनमें उत्पन्न बुराईयों का शिकार नहीं हो पाया था, उनके प्रति घृणा की मगाल उनके हृदय में और तेंद्री में धरने लगी थी। बुराईयों के बदले उसमें आयी थी, काम करने की हठिग—‘मेरा भाँ मन मजबूत है कि मजदूरो के साथ जाकर पान रोपूँ मगर नहीं।’ और बुराई—“रास्ते में वडे मानिक की हवेली के पिछवाड़े लवास्तिन ने दो बरतों में मुझे बस लिया। चूमती हुई बोनी—अगर तू मेरी बातों में ‘ना’ कभी न करे तो...”। इसकी प्रतिक्रिया यह हुई थी—“घत चुड़ैन कही की ! छिटकर मैंने अपने को उमकी बाहों में छुड़ा लिया।”... दूसरी ओर होकर मैंने थुका और बोला—“बेट्या कही की ! ताज मरम सब थोकर भी गई।... लेकिन जटवाना अपने को मजूर था, उसके पाँव मेरे भारी मुँह से अपने मुँह को चटाना मजूर नहीं था।” बलचनमा का कर्मठ पुष्ट जाग चुका था, जो बुराई की स्वीकारना नहीं जानता था। बुराईयों के बीच जिन्दा

रहते हुए भी उनमें उनसे छूटने की अकुलाहट, कशमकश और छटपटाहट है। यही नकार ही उसकी.....जिन्दगी है, जिसके सहारे वह जीने की कसम ली है।

घरवाहे की जिन्दगी से मुक्ति पाने के दिन आए। फूल बाबू जो छोटी मलिकाइन के भतीजे थे, पटना में एल एल० बी० के छात्र थे, उन्हें एक खवास (परिचारक) की जरूरत थी। उनके आग्रह से बलचनमा खवास बनने की स्वीकृति दे दी। प्रसंग इस प्रकार है कि फूल बाबू अपनी बुझा के यहाँ आये थे और उन्हें नर्स दुहवाना बहुत पसन्द था। बलचनमा उनकी सेवा में लगा था। इसी अवसर की एक घटना बलचनमा इस प्रकार सुनाता है—“बाबू करवट बदलकर उस और तकिया में मुँह गोत देते और कुछ देर तक हुं हुं हुं करते रहते। सारी देह बिर मगर एडियाँ दोनो डोलतीं रहती.....एक रोज ऐंमे हां लच्छन के बाद बिजली की फुर्ती से मुँह उठाकर मेरे और वह बकर-बकर ताकने लगे। थोड़ी देर ताकते रहे। फिर पूछा—बलचनमा, रहेगा मेरे साथ? चलेगा पटना?.....न हां न हूँ—मुझ्मे कुछ कहते नहीं बना, उन्होंने कई बार पूछा। आखिर मुहँ मुझे खोलना ही पड़ा। निगाह नीचे की और गर्दन भारी।” बलचनमा—परिचारक तो हो गया, पर यहाँ उसने एक बुराई को संभवतः उम्र के तकाजे, अभाव और परिस्थिति के दबाव से छूटने के खातिर ही स्वीकारा। परिस्थिति से दबकर बुराइयों को स्वीकारना तो बुरा नहीं है, पर उनसे घृणा और क्षोभ न होना जागृत आत्मा की पराजय या मृत्यु अवश्य है। यहाँ बलचनमा के जीवन से सबद्ध हो जाता समर्पणी रति का चित्रण। यह एक प्रखरने वाली बात होती हुए भी अभाव की भूमि में अस्वाभाविक नहीं प्रतीत होती है। इससे कृति की संज्ञा भजित होती हुई नहीं प्रतीत होती है।

पटना में रहते हुए बलचनमा को अपना कसूर छिपाने के लिए झूठ बोलना पड़ा था, पर उसे अपमानोत्त हुमा और कान पकड़ा—“फिर कभी मालिक के सामने झूठ नहीं बोझूँगा।” एक दिन जब नमक बनाते वक्त फूलबाबू पकड़े गए तब बलचनमा को महेन बाबू के घर जाना पड़ा था। वहाँ वह महेन बाबू का खास परिचारक हो कर रहा और वही एक दिन अनीता (महेन बाबू की छोटी बहन) ने उलाहना देकर उससे कहा—“दादा (महेन बाबू) के पास रहने हो। वही इतना बड़ा शीशा रक्खा है कभी-कभी उसमें अपना चेहरा तो देख लिया करो।”.....“मेरे कान में फुस-फुस कर उमने कहा—दुपहर में वहाँ कोई नहीं रहता है। और नाचने समय धुंधुरु नहीं पहुँचेंगे। न भुनुर-भुनुर की आवाज उठेगी, न किसी को पता चलेगा—।” बलचनमा को अनीता की बात माननी पड़ी थी। यह भी उम्र की स्वाभाविकता ही है। फूल बाबू के लौटने पर बलचनमा फिर उनके साथ आ गया, किन्तु अब उसकी आवश्यकता फूल बाबू को नहीं रह गई थी। वह अपने गाँव लौट आया।

बलचनमा की छोटी बहन रेवनी जो पन्द्रहवें में पँर रख चुकी थी, उसकी मान्यता के अनुसार जवान हो गई थी। रेवनी का गवना देना उमने आवश्यक समझा। माँ से उसने सलाह की। माँ राजी नहीं हुई, दादी भर ही चुकी थी। इसी समय एक

धुंधटना हो गई। एक दिन जब माँ छोटे मालिक के यहाँ घर का काम करने गई थी तो रेवनी भी उसके साथ थी। छोटी मलिकाइन अपने पीहर (पिता के घर) गई थी। रेवनी को देखकर मालिक की नियत खराब हो गई। किसी तरह दाँत से काट कर जान बचाकर रेवनी तो भाग आई, पर माँ पर बड़ी मार पड़ी। बलचनमा उस दिन महुपुरा कुस्ती का दंगल देखने गया था। लौटने पर चुन्नी से समाचार जानकर उसका खून खौल उठा, उसने सोचा—“हाँसू लेकर दोपहर रात में जाऊँ और छोटे मालिक का गला काट दूँ।” किन्तु चुन्नी की सलाह से रात भर वह छिपा रहा और प्रातःकाल फूल बाबू से मिलने के लिए ‘बरहमपुरा’ आश्रम के लिए प्रस्थान कर दिया। आश्रम पहुँचकर उसने फूल बाबू से निवेदन किया, पर उनसे उत्तर मिला “मुझे तो अब गाँव घर से भी कोई तालुक नहीं रहा। फूफा से मुसाकात किए तीन बरस हो गए हैं। बलचन, अब तू ही बता कि ऐसी हालत में मेरी किसी बात का तुम्हारे मालिक पर कितना असर पड़ेगा?” इससे बलचनमा बड़ा निराश हुआ और मोचा—“सोराजी हो गए थे तो क्या, थे आखिर बाबू भैया ही न। गरीब-गुरवा का दुख ये लोग क्या जाने?”

मालिक, मलिकाइन के दुर्कृत्यकार ने तो जमींदारों के प्रति बलचनमा को सनक किया ही था और समाज के प्रति उनकी दृष्टि बदती ही थी, पर फूल बाबू की बातों से उसका रहा-सहा मोह भी भंग हो गया। उसने इन कड़े सत्य को आधुनिकता के समष्टिवादी धारणन पर स्वीकार किया। क्योंकि वह स्वीकार करता है कि—“भंगरेज बहादुर से सोराज सेने के लिए बाबू भैया लोग एक हो रहे हैं, हल्ला-गुल्ला और झगड़ मचा रहे हैं उसी तरह जन बनिहार, कुली-मजूर और बहिषा-खवास लोगो को अपने हक के लिए बाबू भैया से लड़ना पड़ेगा।” बलचनमा के जीवन में यह नया मोड़ आया था। जहाँ से उमरते दूढ़े-जुड़े सम्बन्धों को भोगकर पहुँचना था। यही कथात्मक प्रमाणिकता है जो जीवन-वीथियों में भटककर-टकराकर, भोगकर पाई जाती है।

आश्रम के कर्त्ता-धर्त्ता राधा बाबू ने बलचनमा की आन-पहुँचान यही हुई। उनके कहने से उसने आश्रम में नौकरी कर ली और उन्होंने ही बलचनमा की छोटी मालिक की गिरह से मुक्ति दिलाई। यहाँ रहकर ओ कमाई हुई उसी में रेवनी का गीता भी दे दिया और उस घटना में माँ ने भी बलचनमा की बात स्वीकार लिया था। बेटी को विदा कर माँ अकेली हो गई थी। इसलिए वह बहू लाने के लिए चिन्तित हो उठी। माँ ने अपना यह प्रस्ताव बेटे के सामने भी रख दिया। थोड़ा नर-नूर करने के बाद माँ की बात बेटे ने मान ली।

बलचनमा आश्रम में पुनः लौट गया। पूर्ववत् परिधम और ईमानदारी में अपना काम करता रहा। दुमों के साथ बाबू भैया लोग जो आश्रम में आने रहें उनके व्यवहार से भी परिचिन होता रहा। उनमें से कुछ एक तो राधे बाबू की तरह बड़े सरन और ईमानदार थे, पर अधिकतर वही जमींदार थे जो बलचनमा के सरकार

और मालिक कहने पर फूलकर कुप्पा हो जाते रहे। आश्रम में रहकर बलचनमा थोड़ा बहुत पढ़-लिख भी गया। एक दिन राधे बाबू की पत्नी को यह कहते सुना,—
“पढ़ लिखकर नौकर तुम्हारी बटलोई रगड़ने को बैठा नहीं रह जायेगा,” उसे बड़ा चफसोम हुआ। उसका पुनः मोहभंग हुआ और वह इस निष्कर्ष पर पहुँचा कि—
“चोना जितनी आसानी से बदलना है उतनी आसानी से आदमी का ब्याल नहीं बदला करता।”

बलचनमा गौना लाने में पहले गाँव पर आकर कटाई करके साल-भर के खाने के लिए अनाज इकट्ठा करना चाहता था। कटाई शुरू होने वाली थी और गौने के दिन भी करीब थे—इसलिए राधाबाबू में छुट्टी लेकर वह अपने गाँव आया। चलते समय राधाबाबू ने उसे गौने के लिए पर्याप्त सहायता भी कर दी। गाँव आकर वह रेवनी को लाया और तीनों माँ, बेटे और बहन कटाई में सम्मिलित न हो सके पर रेवनी और बलचनमा ने बड़े परिश्रम से कटाई की। इस कटाई से बलचनमा के श्रम की गाँव में धाक जम गई। कटाई के पश्चात् बलचनमा का गौना राजी खुशी आ गया। सुगनी (बलचनमा की पत्नी) को सुत्तान और सुन्दर पाकर बलचनमा बड़ा खुश हुआ और उसने तय किया कि अब वह घर पर ही रहेगा।

बलचनमा, सुगनी और उसकी माँ खेत पर बड़े परिश्रम से काम करते। जमींदारों की धान रोपाई, कटाई में हिस्सा लेते और जो थोड़ा बहुत धान अपना खेत उसमें भी अच्छी फसल उगा लेते। बलचनमा के परिश्रम और ईमानदारी से काम कराने वाले खुश रहते, क्योंकि वह दो मजदूर के बराबर भकेले ही काम करता था। मजदूरों में खराब अनाज नहीं स्वीकारता था। मालिक की गाँवी उसे बर्दाश्त न होती और न ही किसी की भी हुजुरी ही उसे पसन्द थी। परिश्रम के बल पर वह सन्तुष्ट था। वह स्वयं स्वीकारता है—“भात-रोटी-चबेना.....निबाह एक तरह से हो ही रहा था। माँ भी खुश थी सुगनी भी मस्त रहती थी और मैं भी मगन रहता था।” स्वाभिमान की रक्षा होते हुए यदि श्रम करने से आवश्यक आवश्यकताएँ पूरी हो जाएँ तो आदमी को और चाहिए ही क्या? बलचनमा अपनी आवश्यकताओं को पूर्ण कर प्रसन्न था।

१९३७ ई० का भयानक भूकंप इसी समय हुआ। सारा बिहार तबाह हो गया। कांग्रेस ने रिलीफ फंड की स्थापना की और बलचनमा के गाँव में फूलबाबू रुपया बांटने आए। अपने फूफों के यहाँ ठहरे और जिसको रुपया दिया गया उनमें सही तो चानोस रुपए पर कराई गई पर दिया गया बीस रुपया। यहाँ तक कि कुछ लोगों को लिखी गई रकम का मिर्फ पंचमाश ही मिला। इसका कारण था छोटे मालिक का बीच में पटना। फूलबाबू पर रही-सही धास्या भी बलचनमा की भंग हो गई और एक घृणा उत्पन्न हुई। बलचनमा के स्वाभिमान ने उसे भुक्त कर सहायता लेने की इजाजत नहीं दी, क्योंकि उसका कोई नुकसान नहीं हुआ था। इधर उसने पूदन मिसर की विषवा जानकी की चार कठ्ठा उपजाऊ जमीन बटाई पर ले ली

थी। पाच कठ्ठा दामो ठाकुर का बटाई पर ले रखा था। इस प्रकार बलचनमा अपने धर्म के बल पर चरवाहे से बहिया, बहिया से स्वयंसेवक, स्वयंसेवक से किसान-मजदूर और अब किसान बन गया था। उजड़ा हुआ कृषक बिना किसी के सबल के अपने बल बूते पर सघर्ष करता हुआ अपनी वास्तविक स्थिति को प्राप्त करने के लिए प्रयत्नशील था।

इसी समय महपुरा के जमींदार और किसान, जो जमींदार के आसामी थे, उनमें लड़ाई प्रारम्भ हो गई। इसका कारण यह था कि—किसान को जमींदार से वेदलन करना चाहता था। सोशलिस्टों ने इस आन्दोलन की रहनुमाई की। महपुरा के डॉ० रहमान खेतिहरो के नेता थे और बाहर से राधेवात्रु आए थे। इस आन्दोलन का नेतृत्व करने एक स्वामी जी भी आ पहुँचे। परिणाम यह हुआ कि खेतिहरो की विजय हुई और जमींदार, पुलिस और हाकिमों की घाँघली न चल सकी। यद्यपि ऐसे घबसर पर मार-पीट होना स्वाभाविक था ही। इस आन्दोलन के समय राधावात्रु ने बलचनमा को भी महपुरा बुलाकर बालान्टियर बनवा दिया था। बलचनमा की सजरी के सामने यह आन्दोलन हुआ था। बलचनमा का नेता करबट बदलने लगा था।

महपुरा का प्रभाव बलचनमा के गाँव पर भी पड़ा। उसके गाँव के जमींदार और खेतिहरो में भी तनाव पैदा हुआ। जमींदारों ने गुण्डे ठीक करके खेतिहरो के सरदारों को पिटाई की व्यवस्था की। इसी व्यवस्था के अन्तर्गत एक दिन बलचनमा गुण्डों द्वारा पिटा भी और अन्त में जेल भी गया। उसे पूर्णबोध हो गया था कि जो खेत जोतेगा खेत उसका होगा। जो कमाएगा वह खाएगा। जेल से लौटकर दो वह किसानों का साथी किसान नेता ही हो गया। यह आपसीता वह जेल से लौटकर ही मुलाता है। इस प्रकार उजड़ा हुआ किसान बलचनमा के रूप में धर्म, स्वाभिमान का दामन धाम, उमंग और आशा से भर कर प्रत्येक अत्याचार दमन और शोषण के विरुद्ध अपने को तनकर खड़ा कर दिया है। यह किसान जो अपने अस्तित्व के लिए सघर्षशील है एक आधुनिक दृष्टिकोण भी रखता है जिनकी कसौटी समष्टि है। इस प्रकार बलचनमा का सृजन आशा, उत्साह और कर्मठता की उद्योति में हुआ है। बलचनमा आधुनिक सामूहिक चेतना को, जो जाग रही है, नई धाणी देना है। मारा जीवन रस यथार्थ के घरातल पर ही छनता है। इससे हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि इस वृत्ति के दो मूल स्वर हैं—खेतिहर अपने अस्तित्व को पाने के लिए दूढ़ सकल्प से सघर्षशील है और मामन्ती मृत्यु के द्वार पर बुझने से पहले भ्रमकती हुई प्रतीत होती है। इसीलिए उसके दामन में छिपी हुई सारी बुराईयें उभर कर अपनी पूरी तीव्रता और निष्कृता के साथ निखर आई हैं। लेखक नागार्जुन इस सारी आधुनिकता की चुनौती को समष्टिवादी यथार्थ के घरातल पर स्वीकारता है। यही बलचनमा की सृष्टि का मूल उद्देश्य है।

मामन्ती के प्रति घृणा जगाने के अनेक स्थल हैं—ममने मातृक का निर्दयता

पूर्वक बलचनमा के बाप को पीटना, छोटी मलिकाइन का काइया तथा कूर स्वभाव, उनकी खवासिन की दुश्चरित्रता, फूलबाबू के पिता का व्यवहार, छोटे मालिक की राक्षसवृत्ति, कामेन्द्र बाबू का व्यवहार, फूल बाबू का चोला बदलना, राधा बाबू की पत्नी के श्यासान, आश्रम में आने वाले 'सोराजी' बाबूओं की दान-शौकत और मानिकी की गथ, जमींदारों का सेतिहरो के प्रति पद्मयत्र और भत में गुण्डों द्वारा तथा पुलिस और हुक्कामों की महायता में बलचनमा को पिटवाना और जेलखाने भेजना ऐसी घटनाएँ हैं, जो नवचेतन के पट पर उभड़कर इन नर-राक्षसों के प्रति पर्याप्त घृणा उत्पन्न कर देती हैं साथ ही इनके अत्याचार के सामने दीवाल बनकर टकराने को तमन्ना को भी उमाड़ती है।

वर्षों पहले होरी, जो ध्वंस की राह पर गहरी हो चुका था, उसकी समाधि मुस्कराई। कोई आशा नहीं थी कि होरी की समाधि पर एक विरवा उगेगा, भौंकेंगा उसकी सुन्दर दो-दो पतियाँ लहराएँगी और समाधि शीतल छाया की महक से गमकेंगी, नागार्जुन की सृष्टि 'बलचनमा' होरी की समाधि का विरवा है। जहाँ होरी की यात्रा समाप्त हो गई थी, वही से बलचनमा की यात्रा का प्रारम्भ होता है। बलचनमा पूर्ण आशा, विश्वास और उमंग के साथ अपने खोये हुए अस्तित्व को प्राप्त करने का अभियान करता है। सपनों से जूझने का धैर्य, साहस और धर्म करने की महत्-प्राकांक्षा उसके जीवन-पथ के सबल है। यही कारण है कि मिट्टी का अन्धकार चेतना के बीज को हजम न कर पाया।

जीवन के सदृश चित्रों के अभाव के इस युग में अदृश चित्रों को भुलाने का प्रयास अपने आप को प्रवर्तित करने के समान है। आज के इस मशीनी युग में कहाँ कौन कारखाना किसी मशीन के अंगों का निर्माण कर रहा है? आज तो घंग बनते हैं अग्नय और जुड़ते हैं अग्नय। इतना होने पर भी मशीन के स्वरूप का दर्शन हमें होता ही है। इसी तरह आज के उपन्यास जीवन की समग्रता को तो अवश्य नहीं प्रस्तुत कर पा रहे हैं, क्योंकि जीवन बड़ा जटिल हो गया है फिर भी जीवन के खण्डांशों का प्रस्तुतीकरण निश्चित रूप से बड़ी सफलता से हुआ है। बलचनमा उन समग्र आत्मिक खण्डांशों में से एक है। वस्तुतः यह तो युग ही बिखराव टकराव का है। इस बिखराव-टकराव में ही नए धर्म भौंकेंगे, निखरेंगे, टूटेंगे और जुड़ेंगे। इन्हीं की आन-पहचान सार्वभौमता से करना हमारा सन्कार्य है। अछूने, भ्रमाने, अनुद्घाटित सत्यों की गहरी सवेदनात्मक पकड़ की पहचान ही हमारी अपनी उपलब्धि है। भीतरी बिखराव में बाहरी सद्वेषण और बाहरी बिखराव में भीतरी मश्लेषण आज के उपन्यासों की एक विशेष प्रवृत्ति के रूप में उभरा है। बलचनमा भी इन्हीं उपन्यासों में एक है। विद्यार्थी एवं अध्यापक के नामे जब कभी उपन्यास के मूल्यांकन का प्रश्न मन में उठता है तो संस्कारबल एक बार पुराना शास्त्रीय मानदण्ड बुद्धि-कला में प्रवेश पा लेता है। ऐसे अवसर पर सत्कारों के प्रति अजीब प्रकुलाहल होती है—क्योंकि वे मानदण्ड संदर्भ और परिवेश से कृति एवं

कृतिकार को काटकर एक अलग एकाकी गल्य-कक्ष का निर्माण करते हैं और मात्र अस्थि, चर्म और मांस को काट-काट कर परीक्षण और मूल्यांकन किया जाता है। इस प्रकार जीवन-सचेतना तथा प्राण पकड़ में छिटक कर दूर जा पड़ते हैं। मन खीझ कर रह जाता है। उपन्यास के मूल्यांकन के अवसर पर किसी को सांभोदार बनाना अक्षरने लगता है। वास्तविकता तो यह है कि उपन्यास में उपन्यास के समार को पाया जाए। यदि ज्वायस, कामू और मार्न को मानदण्ड के रूप में स्वीकारा गया तो यह भारोपित मत्स्य और सांभोदारी की बात होगी। यह सत्य है कि किसी उपन्यास का निश्चित उद्देश्य बता सकना कठिन कार्य है फिर भी उद्देश्य की दिशा में अभियान सम्भव है।

नागार्जुन 'बलचनमा' में जीवन की जटिलता एवं सकुलता को अभिव्यक्ति देने के लिए जीवन के पुराने रूप को तोड़कर नए रूप को धपनाने के लिए प्रयत्न हो उठे हैं। इससे पुराने चीखटें टूटें हैं और जीवन लचीला हो उठा है। यदि इस उपन्यास के मत्स्य की शोध की जाए तो यह प्राप्ति होगी कि इसमें नागार्जुन जीवन तथा जगत का चित्रण एवं मूल्यांकन समष्टि-मत्स्य, समष्टि-वर्षाण तथा समष्टि-मंगल के घरातल पर स्वीकारने हैं। उपन्यास की समस्या समष्टिगत है, पर बलचनमा व्यष्टिगत रूप से इसे भेलता है यही समष्टि और व्यष्टि का समन्वय एवं सन्तुलन है। इस प्रकार नागार्जुन ने बलचनमा में व्यष्टि में नए सन्तुलन की खोज तथा आत्ममत्स्य और वस्तु मत्स्य में नए सामग्रस्य की पेश करने का प्रयास किया है। यही कारण है कि नए सदर्भ, नए स्वर, नए घरातल और नए मूल्या की पहचान संभव हो पाई है। यद्यपि इस उपन्यास में समग्रजीवन की धकलाहट, छटपटाहट, और कसमसाहट नहीं ध्यवन हो पाई है फिर भी धासिक रूप में इनके स्वरूपों का धभाव भी नहीं है। नागार्जुन की दृष्टि समाजवादी—वर्षाण से प्रेरित है। इसलिए बलचनमा का किसान भावी मस्कृति के सृजन की मूचना देता है। बलचनमा के सघर्ष में कृतिकार नई चेतना का सदैव सकेत देता हुआ चलता है। किमानो का मंगठन इसका उद्घास स्वरूप है।

"बलचनमा" में कृतिकार ने देहान्ती जीवन की साधारण घटनाओं की बड़ी मार्मिकता से सूचित किया है। छोटे-छोटे मुक्तों का सूक्ष्म निरीक्षण तथा सजीव चित्रण भी इसमें वर्तमान है। समस्तीपुरी स्टेशन पर के एक दृश्य को देखिए—"मैं तो घाटी के भीतर ही अपनी सीट पर बैठे-बैठे पड़ा फाँक रहा था। बीच-बीच में तोड़ तोड़ कर टकुम्भा के टुकड़े मुँह में डाल देता। करेला और परवल का धाधार। क्या पूछना है, कँसा लग रहा था।" और पृष्ठ बावू के—"हूँ-कुली वहीं का", वहाँ पर बलचनमा की यह दशा हुई, उमी के मुँह लुनिए—"लाज से मेरी गरदन झुक गई। मुँह चलना बन्द कर मैं घाने पैरों की ओर ताकता रहा।" बलचनमा की इस धर्मिन्दगी को जानकर पृष्ठ बावू ने जब यह कहा कि—"छजूर नहीं निहाल निधा" तब बलचनमा के हृदय की कमी गुनः गुनः उठी। और उमका मुँह फिर से चलने लगा और दौन—चवर-चवर बोलने लगे। एक धभावग्रस्त गरीब के जीवन

को गहरी संवेदना से पकड़ा गया है और नागार्जुन ने बलचनमा का बड़ा ही सहज, अर्थपूर्ण, स्वामाविक और सवेद्य विम्व प्रेषित करने में इस स्थल पर सफलता पायी है।

“पुत्राल की सेजावट पर बोरी बिछी हुई थी। दुलहिन दुबक कर एक ओर हो गई थी और सोने का बहाना किए हुए थी।... बेचारी पर दया आ गई—फसाकर लाई गई चिड़िया ही तो है। पराए घर में क्या छुए, क्या न छुए। किससे क्या कहे किधर कैसे देखे।... ठिकिया कर उसे बाहों में कस लिया तो मेरा मुँह उसकी कनपटी पर पड़ा।... प्रेरे में अनुभव हुआ कि बेचारी लजाकर काठ हो गई।... है सोनह-सग्रह की उमर, मेहरारू की जात और ससुराल की पहली रात लाज डर का भरा क्या पूछना।... सूया तो तुम हो ही—ठोड़ी उठाकर उसके मुँह को अपनी तरफ करते हुए मैं बोला—बधा अच्छा नाम है।” इस प्रकार के अनेक छोटे-छोटे देहाती मुखों का सजीव चित्रण ‘बलचनमा’ में भरे पड़े हैं। जिनमें कृतिकार के सूक्ष्म निरीक्षण की प्रतिभा का परिचय प्राप्त होता है।

जमीनदारों के निरकुश व्यवहार तथा उत्पीड़न के भी अनेक मार्मिक दृश्य इसमें उपलब्ध हैं। “मेरे बाप को एक खमेरी के सहारे कस कर बांध दिया गया है। जाँघ चूतर, पीठ और बाँह—सभी पर बाँस की हरी कँसी के निशान उभर आए हैं। चोट में कहीं-कहीं खाल उभड़ आयी है।” करीमबख्त के साथ मलिकाइन के एक सवाद का नमूना लीजिए—“सुगरजोका, लाज-शरम तुझे छू तक न गई लेकिन मुझे तो भगवान का डर है... बही बटखरा बही तराजू।” मलिकाइन का दूसरा सवाद फूदन मिसर की विधवा के साथ प्रस्तुत है। “दुहाई गंगा मइया की। छटाँक—भाया छटाँक के लिए जो मैंने बटखरा बदला हो तो मेरा सत्यानाश हो नही तो झूठ-मूठ का कलक लगाने वाली इस राँड का सीप अगले जनम में भी खाली का खाली रहे।” जमींदारी के एक पिशाची दृश्य का और मुलाहिजा फरमाइए—“देवनी को जमीन पर गिरा दिया और खुद उसके बदन पर काबू पाने की कोशिश करने लगे।... मालिक ने गुर्जर कहा—बोल सानी, अपनी बेटी को यहाँ ले आएगी कि नही बोल।... बघुआ—बलचनमा मर जाना ताल गुना अच्छा है मगर इज्जत का सौदा करना अच्छा नही।” जमींदारी के निरकुशता और उत्पीड़न के ऐसे जीते-जागते अनेक विभ बलचनमा में उमड़कर जीवन की अकुनाहट और कममसाहट को व्यक्त करते हैं।

अंचल विदोष के मुहावरों की गहरी पकड़ और तद्भव शब्दों के प्रयोग के कारण पग-पग पर परिदेश की गन्नें महकती हैं। एक दो उदाहरणों से यह बात अधिक स्पष्ट करना आवश्यक प्रतीत होता है—“हाँ कुत्ती कही का, सारा का सारा घाज ही मकोस लेगा।... इस वाक्य में, हाँ कुत्ती, और भकोस, तद्भव शब्द हैं जो मैथिली अंचल में बोले जाते हैं इस प्रकार ये तद्भव शब्द सांघातिक परिदेश को प्रस्तुत करने में बड़े सफल हैं। इसी प्रकार का दूसरा वाक्य देखिए—“कही घवटा कुकुर कही चलाके कौमा, कही दतनिपोड़ा कत्तर...।” इन सभी शब्दों द्वारा अंचल

की गमक प्रसारित होती है। ऐसे तद्वक् शब्दों में पूरा उपन्यास भरा पड़ा है। अचल के आनन्द, उल्लास और महोत्सव की भी मीनी-मीनी महक इसमें महमहानी है—

“सखि है मजरल ग्रामक वाग ।

कुह-कुह चिकरण कोदनिया

भीयुर गावें पाग ।

कत हमार परदेश बसइ छवि

विमरि राग-धनुराग ।

विचि भेन वाम, मील भेन बैरी

पूटि गेला ई माय ।

सखि हे मजरल ग्रामक वाग ।...”

मैथिल अचल (दरमगा) के जन-जीवन को प्रस्तुत करने की अद्भुत क्षमता इस लोक गीत में है। इस प्रकार जीवन चित्रों से सारा परिवेश उभरकर पाठक के समक्ष उपस्थित हो जाता है। सारा उपन्यास परिवेश की गमक के ताने बाने में गुना गया है। ‘बलचनमा’ नागाजुन की और हिन्दी साहित्य की थोड़ी कृति का स्थान अपने लिए सुरक्षित कर लेता है। फिर भी इसमें कुछ ऐसी बातें भी हैं जो अगवनी हैं। उन्हें हम या तो मिथ्या प्रचार की बात कहकर उपेक्षा कर सकते हैं या कि मनुष्य स्वभाव की कमजोरी घोषित करके अपने को मनुष्य कर सकते हैं। इस पर भी बहुधा वे बातें पाठक के गले के नीचे नहीं उतरती हैं।

समालिनी रति की बात को जमींदारी की विकृति चाहे तो हम कह लें या ११-१७ की उम्र का मनोवैज्ञानिक मन्थ कह लें। किन्तु इसे समाजवादी विस्फोट कहने में तो गर्म प्रबल्य लगती है। सदम के आधार पर इस तथ्य को जमींदारी की विकृति कहने में भी संकोच होता है। इसी प्रकार स्थान-स्थान पर स्वाभाविकता में अधिक जब बलचनमा समाजवादी सिद्धान्तों की दुहाई देता है तो समाजवादी सोना प्रतीत होने लगता है। परिवेश और मन्दर्भ के आयाम में स्वाभाविक रूप में समाजवाद की बात अपने आप उत्पन्न होगी, जिसे जन साधारण भेन रहा है। इसे नकारना सत्य में कतराना है, पर इसमें धागे बटकर साभेदारीवादी बात प्रतीत होने लगती है, जो दूसरे का जिया हुआ मन्थ है और अग्रगण्य है। अन्न में कृषि मिलाकर उपन्यास का उद्देश्य यह है कि नदें उभरती सामूहिक चेतना को दबापित किया जाए। इस उद्देश्य की पूर्ति में इति गणम है और कृतिहार जिस मर्त्य स्वभाविक शैली में जीवन रस के लिए धारुण-व्याकुल प्राणों के मर्यान्तारों को अभिविषित करता है वह प्रशंसनीय है।

सामयिक यथार्थ का अधूरा साक्षी'

विजयमोहन सिंह

'भूटा सच' पहली बार तब पढ़ा था जद वह धारावाहिक रूप से 'धर्मयुग' में प्रकाशित हो रहा था। धारावाहिक उपन्यास, पढ़ने की एक विशेष रूचि की माँग करने हैं। गम्भीर पाठक भी उन्हे पढ़ने समय अपनी मन स्थिति को सामान्य रखने के लिए बाध्य होता है। इसके प्रतिरिक्त मेरी अपनी धारणा है, कि धारावाहिक प्रकाशन से गम्भीर उपन्यास की 'मन्यूनता' खटित होती है। उपन्यासों के धारावाहिक प्रकाशन का सीधा सम्बन्ध व्यावसायिकता से है। अतः उन्हे पढ़ने तथा ग्रहण करने के बीच ये भारी प्रक्रियाएँ संयुक्त हो जाती हैं और इनका सम्बन्ध उपन्यास के प्रभाव तथा मूल्यांकन से भी स्वतः जुड़ जाता है। अधिकांश धारावाहिक उपन्यास इस विशेष प्रकार की मनोवैज्ञानिक नियति के शिकार होने हैं, जबकि दूसरी ओर उनको इसका अनुकूल लाभ भी प्राप्त हो जाता है।

मेरे सन्दर्भ में 'भूटा-सच' के साथ यही हुआ। मैंने उसे गम्भीर उपन्यास के रूप में पढ़ना प्रारम्भ नहीं किया और जब तक वह 'धर्मयुग' में प्रकाशित होता रहा, मैं उसके षटपटे यथार्थपूर्ण प्रयोगों का मजा ही ले सका। इनके काफी दिनों बाद 'दूसरा भाग' पुस्तक रूप में पढ़ा और उसके भी कई वर्ष बाद 'दोनों भाग' नाम-साय पड़ सका हूँ। पढ़ने के 'अंतराल' (ख़ास तौर पर जब वे 'भूटा-सच' जैसे उपन्यास की विद्यालता के सन्दर्भ में काफी अनियमित हों) रचना के प्रभाव को परिर्वर्तित करते चलते हैं; क्योंकि उसमें पाठक के 'बोध-विकास' का क्रम भी शामिल होता है।

'भूटा-सच' के सम्बन्ध में मेरी प्रतिव्रियायें इन्ही सन्दर्भों में स्थित हैं। इसके प्रतिविकृत इन प्रतिव्रियायों और 'भूटा-सच' के बीच एक दशक में अधिक का ऐतिहासिक अंतराल भी वर्तमान है जिसे बचा नहीं जा सकता।

प्रेमचन्द की परम्परा में हिन्दी उपन्यासकारों का एक समूह या तो स्वयं अपने को गिनता रहा है या आलोचकों ने उन्हे प्रेमचन्द के साथ नज़दी कर दिया है। इन तरह प्रेमचन्द की परम्परा के दावेदार उपन्यासकारों की संख्या आज भी हिन्दी

मे कम नहीं है। लेकिन यह प्रेमचन्द की परम्परा है क्या, जिसका दावा आज तक गौरव पूर्वक किया जा रहा है? भाषा-शैली की बात जानें वे यहाँ तक कि विषय वस्तु की बात भी (इस आधार पर समानता या समान्तरता की चर्चा करना प्रायः स्कूली या सतही चर्चा की शुरुआत करना ही है) तो फिर वह कौन सी प्रवृत्ति है जिसे हम प्रेमचन्द की परम्परा के रूप में जान सकते हैं? भेरे स्थान से यह आधार मूल्यगत-सत्कारो का है। समाज की स्वीकृति या स्थापित-नैतिक, राजनैतिक और आर्थिक मूल्य-रेखा के समानान्तर व्यक्ति का मर्षण। लेकिन यह 'मर्षण' उस मूल्य रेखा के विरुद्ध नहीं बल्कि उसके अनुरूप होने का मर्षण। अपने भीतर और बाहर के उन तत्वों का विनाश, जो उस मूल्य-रेखा के अनुरूप होने से रोक रहे हों। इसके विपरीत प्रेमचन्द की परम्परा वहाँ खड़ी होती है जहाँ व्यक्ति उस स्वीकृत मूल्य-रेखा के विरुद्ध ही लड़ने लगता है। इस रूप में केवल यशपाल ही प्रेमचन्द की परम्परा को सर्वाधिक गहनता से ग्रहण करते हुए दिखाई देने हैं या फिर कुछ हद तक प्रभु लाल नागर। प्रेमचन्द जो कार्य अपने अनेक उपन्यासों में गांधीवादी मूल्य-रेखा की कमीटी पर करते रहे वही कार्य यशपाल ने मार्क्सवादी मूल्य-रेखा की कमीटी भरना कर दिया। अतः अन्तर केवल गांधी और मार्क्स का हुआ। मूल दृष्टि वही रही।

'भूटा-सच' में यशपाल उनमें मार्क्सवादी नहीं दिखाई देते। ठीक उसी तरह जैसे 'गोदान' में प्रेमचन्द उनमें गांधीवादी नहीं दिखाई देने लेकिन 'भूटा-सच' में यशपाल भी उतने ही 'मोहप्रस्त' रहते हैं जितने प्रेमचन्द 'गोदान' में रह गये थे। इस 'मोह' का स्वयन्तर्ण जहर हुआ पर वह टूटा नहीं। स्वीकृत मूल्य-रेखा के अनुकूल होने की चेष्टा 'भूटा-सच' में भी (यह स्वीकृत मूल्य-रेखा भव्य थोड़ी बदल गयी है) अतः तक चली जाती है। लेकिन इन सदमों का विस्फोट अलग-अलग प्रसंगों में भागे किया जायेगा।

'भूटा-सच' एक अनिश्चित महत्त्वाकांक्षापूर्ण प्रयास है। ऐसा प्रयास जो प्रत्येक समर्थ लेखक केवल एक बार करता है। यशपाल की यह महत्त्वाकांक्षा सबसे पहले इस बात में व्यक्त होती है कि उन्होंने 'भूटा-सच' के लिए भारत के जिस काल तब इस सबसे महत्त्वपूर्ण और जटिल युग है। राजनैतिक सत्ता का हस्तान्तरण, देश का विकास, जन एक व्यापक सांस्कृतिक गलट और इन सबके निर्मोक्ष से देश के निवासियों की भावनाओं ने बड़े मोड़ों से (यदि कहें तो थोड़ी चतुराई से भी) उपयोग किया है। देश के विकास के लिए सगठित तत्प मर्षण के वाक्य भी महत्त्वपूर्ण हो गया है। लेकिन यह वह अनुकूलता नहीं है, जो 'भूटा-सच' को अपनी आत्मनिष्ठ या रचनात्मक उपस्थिति में अलग केवल अपने अनेक समीक्षकों के स्वाभाविक उपस्थिति से ही प्राप्त हो जाती है। 'भूटा-सच' की रचनात्मकता के केवल पूर्व पीठिका के रूप में स्थित इस धारणा के कारण ही उनकी रचनात्मकता के

द्वारे में अलग से सोचने की आवश्यकता नहीं महसूस होती। भूटा-सच के सम्बन्ध में अधिकारा धोपणात्मक समीक्षाएँ इसी एकपक्षीयता से अस्त हैं।

‘भूटा-सच’ के रचना-संसार में प्रवेश करने पर सबसे पहले जिस विशेषता की ओर ध्यान जाता है, वह है लेखक की ओर से अपने निमित्त परिवेश के प्रति व्यंग्यपूर्ण तटस्थता जो इस उपन्यास की महाप्राप्ति में कही भी टूटती नहीं। ‘भूटा-सच’ की सामग्री के प्रसंग में यह बात इसलिए भी अधिक महत्वपूर्ण हो जाती है, कि वह अपने घटनात्मक आवेग के कारण बड़ी आसानी से अपने लेखक को भावुक सम्पत्ति की भूमि पर गिराने के प्रलोभन में युक्त है। इससे पहले के (या बाद में भी) कथाकार (रामानन्द सागर, कृष्ण चन्द्र, बलबन्त सिंह आदि) इस भूमि के भावुकता पूर्ण आवेग के शिकार हो चुके हैं। सामान्य तौरके से इस वस्तु का उपयोग ऐसी अशुद्धित भावनाओं को उभारने के लिए ही किया जा सकता है और यशपाल आसानी से और इन्सान मर गया या पेशावर एक्सप्रेस की लोक पर जा सकते थे। ‘भूटा-सच’ में सबसे पहले इसी प्रौढ़ तथा अप्रचलित समय की ओर दृष्टि जाती है। निश्चित रूप से कथावस्तु के प्रति यह प्रौढ़ तटस्थता प्रेमचन्द के बाद यशपाल में ही मिलती है। वे इस कोण पर भी प्रेमचन्द की परम्परा के विशेष बाहक मिश्र होते हैं।

इस तटस्थता का तात्पर्य यह भी है, कि लेखक पात्रों, घटनाओं और दृष्टि-कोणों की भीड़ में अपने को अनुपस्थित ही रखता है। यहाँ तक कि यशपाल का प्रिय मासवादा भी किसी पक्ष विशेष से संयुक्त होकर नहीं बोलता और उसका उपयोग अन्य दृष्टिकोणों के अनुपात में ही किया गया है। विभाजन से पूर्व और विभाजन के पश्चात् दोनों तरफ की स्थितियों को यशपाल ने न केवल सतुलन में रखा है बल्कि एक ‘स्थिति’ से दूसरी ‘स्थिति’ तक के परिवर्तन क्रम को भी तथ्यपरक सूक्ष्मता से (काल्पनिक या आरोपित सूक्ष्मता नहीं) अंकित करते गये हैं। वस्तुतः ‘भूटा-सच’ की रचना तथ्यों की एक बहुत बड़ी पुँजी लेकर की गयी है। यह उसका सबसे बड़ा सम्बल है।

विभाजन से पूर्व के पञ्जाब का जो वर्णन लाहौर के भोला पाँधे की गली को केन्द्र बनाकर किया गया है वह निश्चित रूप से हिन्दी के उपन्यास के सबसे प्रभाव-शाली वर्णनों में से एक है। भोला पाँधे की गली में कुलबुलाती निम्नमध्यम वर्गीय हिन्दी यशपाल ने यहाँ से वहाँ तक फोटोग्राफिक क्वालिटी में चित्रित किया है जिसकी सन्तानकता पाठक को हमेशा के लिए मिल जाती है। भोला पाँधे की गली की यह रिमती हुई निम्नमध्यमवर्गीय अनुष्णि घीरे-घीरे सारे देश में फैल जाती है जो एक ओर विभाजन का विस्फोट बतती है और दूसरी ओर विभाजन के बाद व्याप्त असन्तोह के ज्वालामुखी के लिए उपकरण एकत्र करती है। अतः भोला पाँधे की गली के सभी चित्रों को यदि एक क्रम में पड़ा जाये तो वे जिस कलात्मक अभिव्यक्ति के रूप में सामने आते हैं उसकी कोई सुसंस्तर या प्रीतिकर अनुभूति नहीं होती। यह गली एक दुर्लभयुक्त करण सच्चाई को उधाड़ कर रख देती है जिसे

स्वतन्त्रता के सच्चेदार नारों में दबा रखने की कोशिश की जाती रही है ।

पर यशपाल की तटस्थता यहां भी खंडित नहीं होती । वे स्थितियों को पूरी तरह सम्पन्न बनाकर हमारे सामने बोलने के लिए उपस्थित कर देते हैं—बिना स्वयं उपस्थित हुए । आये चलकर यही गली जब फूटकर चहुँपी हुई सारे पंजाब को समेट कर दिल्ली तक एक खींचते हुए काफ़िने में बदल जाती है तब भी यशपाल की धैर्य पूर्ण तटस्थता अखंडित ही रहती है । 'भूटा-सच' का पाठक इसके बाद जैसे एक भयानक दुस्वप्न देखकर जागता है, लेकिन लेखक की ओर से किसी प्रतिरिक्त रचाव या आरोपित आरोप उत्पन्न करने का प्रयास नहीं देखता । 'भूटा-सच' भी सफलता का यह सबसे जीवन्त बिन्दु है । यह इस बात का भी सबूत है, कि लेखक जब अनुभव और तथ्यों की दृष्टि से (निश्चित रूप से दोनों का समुक्त रूप ही) समृद्ध होता है तो वह किसी सतही शिल्प या कोशक का मोहताज नहीं होता ।

लेकिन लेखक की यह 'अनुपस्थिति' तनावपूर्ण चरम स्थितियों के समाप्त होने ही एक लेखकीय अनमनेपन में बदल जाती है । सूचनाग्रो और विवरणों को मूल सामग्री में मग्नित करने के प्रयास में इस गतिशील इतिहास गाथा के प्रति उसकी रुचि एक 'टाइममेटरी रचि' तक सीमित रह जाती है जो उपन्यास के अनेक स्थानों को बेस्वाद बना देती है । एक प्रकार जीवत-तनाव जो लेखक और उनके कथा सत्तार के बीच होता है, 'भूटा-सच' में नहीं रहता । अतः यशपाल के सामान्य निष्कर्ष यद्यपि प्रायः सही हैं और उनके पात्र विवेकपूर्ण मापा में जो तर्क देते हैं वे भी अपने परिवेश के प्रति काफी ठीक प्रतिप्रियाग्रो पर आधारित होते हैं परन्तु 'जीवन-तनाव' के अभाव में वे औपन्यासिक रचाव का अंग नहीं बन पाते और न ही पाठक की संवेदना के सामीप्य बन पाते हैं ।

'भूटा-सच' मूलतः 'सकट' (क्राशिस) का उपन्यास है । वह जिन समय का साक्षी है वह और लेखक उसे जिन परिणतियों तक पहुँचा पाता है वे सभी एक व्यापक संकट का गहरा संकेत देते हैं । लेकिन यशपाल की विचरता यह है, कि वे 'सकट' के नहीं 'गरल विस्त्रासो' के लेखक हैं । यह विरोधाभास उपन्यास में अनेक विसंगतियों को जन्म देता है । 'सकटबोध' में मेरा तात्पर्य किसी स्थूल राजनैतिक या आर्थिक संकट से ही नहीं है बल्कि अस्तित्व के उस आन्तरिक संकटबोध से है जिसका अनुभव प्रत्येक आधुनिक मंदेदनशील व्यक्ति को होता है । विशिष्ट ऐतिहासिक विस्लेषण सम्भवतः कभी यह सिद्ध कर सके कि आधुनिक भारतीय व्यक्ति के 'सकट-बोध' का किनारा हिंसा इतिहास के उस अन्वयमिश्र युग से सम्बन्धित है जो 'भूटा-सच' में वर्णित है—लेकिन इसका निश्चय है, कि 'भूटा-सच' का वह युग काफी दूर तक हमारे लिए उत्तरदायी प्रमाणित होगा । अतः यह प्रोत्साहनास्पदाभाविक नहीं है, कि यशपाल को इस 'सकट' का बोध उसमें अधिक गभीरता में होना चाहिए था, जिनकी गर्भीरता में वे उसे 'भूटा-सच' में व्यक्त कर सके हैं । यह 'सकटबोध' स्थूल परिवर्तनों या सामाजिक-राजनैतिक परावन पर होने वाले आन्दोलनों में निरोध हो, यह भी नहीं, बल्कि यह

प्रायः उन्हीं परिवर्तनों और व्यक्ति की आन्तरिकता के टकराहट से उत्पन्न होता है लेकिन महान कृति या महत्त्वपूर्ण कृति में इस टकराहट का एहसास इतना तीव्र और कौंध भरा होता है कि परिवेश का 'बाह्य' बाह्य न रहकर व्यक्तित्व की विस्फोटक आन्तरिकता का अंग बन जाता है। 'भूठा-सच' में 'संकटबोध' के अभाव का पहला प्रभाव यही पड़ा है, कि उसमें परिवेशगत बाह्य समस्याओं तथा व्यक्ति के आन्तरिक प्रतिघातों की एकता उस कलात्मक रचाव (आर्टिस्टिक इन्टीग्रीटी) के साथ प्रस्तुत नहीं हो सकी है जो उसे किसी विशेष महत्त्वपूर्ण कृति के समानान्तर रख सके।

'भूठा-सच' की इस कमजोरी को उसी के एक उदाहरण के द्वारा अधिक स्पष्ट किया जा सकता है। जयदेव पुरी और कनक 'भूठा-सच' के 'भूठ' और 'सच' दोनों के केन्द्रस्थ पात्र हैं। पुरी के रूप में यशपाल ने आधुनिक भारतीय बुद्धिजीवी युवक का सच्चे दाम्नाणिक चरित्र प्रस्तुत किया है। पुरी का एक क्रियाशील, प्रतिभाशील ईमानदार महत्वाकांक्षी युवक के रूप में विकास और फिर राजनैतिक-प्राथमिक समझौते की बाड़ में बह जाने वाला बेईमान व्यक्तित्व पुरी का ही नहीं स्वतन्त्रता के बाद के अधिकांश बुद्धिजीवियों का औसत-चरित्र-चित्र है। सारा स्वातंत्र्योत्तर भारत बुद्धिजीवियों के पतन की इन दुःखद परिणतियों को भोग रहा है। अनेक सघर्षों और दबावों के बीच पुरी का अविचलित वर्णन करने वाली कनक के सामने पुरी के ये दोनों चेहरे हैं और उसे अपनी आन्तरिक नैतिकता तथा अपनी पुत्री के पिता 'स्थापित' पुरी के बीच किसी एक को ही चुनना है। कनक के लिए चरम आन्तरिक संकट की स्थिति है। सच तो यह है कि कनक का यह 'संकट' स्वतन्त्रता के बाद प्रत्येक ईमानदार भारतीय का 'संकट' है। उपन्यास की घटनात्मक स्थितियों में अलग कला की दृष्टि से यह उसकी सबसे सामर्थ्यवान स्थिति है—एक तरह से अपने रचनाकार के लिए चुनौती। लेकिन यशपाल ने इस सम्भावनापूर्ण चुनौती को यों ही गुजर जाने दिया है—उसके 'संकट' के स्वरूप को बिना समझे ही। यद्यपि यहाँ भी अपने सामान्य निष्कर्ष में वे सही हैं। कनक का चुनाव समझौते को पछाड़ने का नैतिक साहस ही है। परन्तु यशपाल ने पुरी समस्या का बुरी तरह 'सरलीकरण' कर दिया है। उन्होंने पुरी-कनक के द्वन्द्व को कुछ वैवाहिक अमन्युलन बल्कि स्थूल यौन असन्तुलन का रूप दे दिया है अतः जब मैं कहता हूँ कि यशपाल व्यक्ति और परिवेश की समस्याओं को संगठित कर किसी 'व्यापक संकट' का संकेत नहीं दे पाये, तो मेरा संकेत उनकी ऐसी ही दुर्बलताओं की ओर होता है। मेरा ख्याल है, कि इस रूप में वे रचनात्मक प्रक्रिया की जटिलताओं में भी परिचित नहीं होते और उनमें गुजरे बिना ही कुछ सरलीकृत निष्कर्षों तक पहुँच जाते हैं। कुछ स्वीकृत मूल्यों के प्रति उनका सहज विश्वास ही उन्हें ये दोनों गलतियाँ करने के लिए बाध्य करता है; उन्हें अपने ही निर्मित समार के व्यापक सन्दर्भों से बेखबर रखता है और अपने विश्वास के पूर्व निर्दिष्ट आधारों तक कुछ सरल नुस्तों द्वारा पहुँचने के लिए प्रेरित करता है। इसी कारण यशपाल उन रुढ़िबद्ध औद्योगिक फार्मूलों का महारा भी

लेते हैं जो उन्हें उनके 'विश्वासों' तक किसी 'शार्ट-कट' से पहुँचा सके। मसलन वे मानकर चलने हैं, कि सीता, शीलो और उर्मिला को तथाकथित घरों में 'भच्छी औरतें' बनना है और विवाह कर व्यवस्थित जीवन बिताना है। तारा को नाथ से और नरोत्तम को कचन से विवाह करना है (तारा नरोत्तम से विवाह नहीं कर सकती थी क्योंकि वह उसके सामने बच्चा है, उन्हें भाई-बहन बनकर रहना है— यह एक स्वीकृत मूल्य है) कनक गिल को एक चुम्बन भी नहीं दे सकती क्योंकि उसे पुरी से घपने विच्छेद की प्रतीक्षा करनी है (यह भी एक स्वीकृत मूल्य का स्वीकार ही है) परिणाम है कि यशपाल को अपने 'विश्वासों' तक पहुँचने के लिए कृत्रिम परिस्थितियाँ रचनी पड़ी हैं और उन सभी शौण्ड्यासिक लटकों की सहायता लेनी जो किसी साधारण हिन्दी उपन्यास या साधारण हिन्दी फिल्म में दिखाये जाते हैं। 'भूठा-सच' का अन्त इसका प्रत्यक्ष उदाहरण है : एक सस्ते 'ससपेंस' के सहारे नाथ और तारा की नौकरी तथा कनक-पुरी के विच्छेद सम्बन्धी निर्णयों को रोक रखा जा ॥ है और उन्हें सूद जी की पराजय में जोड़कर तिलस्मी तरीके से सबका समाधान ढूँढ निकाला जाता है। 'स्वीकृत मूल्यों' में सहज विश्वास यशपाल को शौण्ड्यासिक विधान तथा दृष्टिकोण दोनों धरातलों पर रचनाकार के स्तर से च्युत करता है। वे उस रूढ़ मूल्य परम्परा में ही विश्वास करते हैं जिसके अन्तर्गत 'काला' और 'सफेद' दो रंग होने हैं सूद जी जैसे धुरे व्यक्तियों की पराजय ही होती है, पुरी पश्चाताप ही करता है तथा कनक, तारा, नाथ आदि स्वीकृत नियमों का पालन कर मुझी जीवन ही बिताते हैं। इसका कारण यह भी है कि यशपाल की दृष्टि 'राजनैतिक' अधिक है, ऐतिहासिक कम। जैसे उनकी गणना हिन्दी के उन थोड़े से लेखकों में होनी चाहिए जो पहली बार सामान्य व्यक्ति के जीवन में राजनीति की अपरिहार्यता का एहसास कराने हैं। आधुनिक जीवन में सामान्य व्यक्ति के लिए भी राजनीति किम प्रकार नियमित बन गयी है, इसे यशपाल से बढ़कर कम ही लेखकों ने समझा होगा परन्तु यहाँ मेरा तात्पर्य दूसरा है। ऐतिहासिक दृष्टि का अर्थ यह भी है कि उसमें तात्कालिक इतिहास या सामयिक घटनाओं से निमित्त इतिहास का प्रतिबिम्बण करने की क्षमता होनी है। यशपाल में इस ऐतिहासिक दृष्टि का अभाव है। उनके पास एक विरोध घटना चक्र में 'नियत' तो हैं किन्तु उनकी दृष्टि केवल उन घटनाओं से उत्पन्न समस्याओं के तात्कालिक समाधान तक ही जाती है—उसमें आगे वे नहीं देख पाते। उनकी समस्याएँ भी एक मोमय भावमी की समस्याएँ हैं। इसका तात्पर्य यह नहीं कि उनका मोमय होना गुनाह है। वे उन रूप में सही तथा व्यायोचित तो हैं लेकिन उनमें—मोमय व्यक्ति में भी जो विशिष्ट धातुरिक जटिलता होती है, उसका अभाव है। वे कथा के सीधे कार्य-कारण सम्बन्ध से ही जुड़ी रहती हैं।

यशपाल इस 'ऐतिहासिक' दृष्टि में पलायन 'शास्त्र' में जाकर नहीं करने जैसा कि कुछ लेखक करते हैं, परन्तु वे इतिहास को घटनात्मक ऐतिहासिकता तक सीमित कर देते हैं। उनके पास 'इतिहास' में जीने तो हैं, उसका पूरी द्विभीषिका और भाससता के साथ साक्षात्कार भी करते हैं परन्तु वे इतिहास को उनकी पूरी

जटिल-अन्तरंगता के साथ निर्मित करने में योगदान नहीं करते। वे इतिहास का नामना एक सरलीकृत नुस्खा लेकर करते हैं और यही वे स्वीकृत मूल्य-रेखा के सम्मुख पगु हो जाते हैं।

ऐसा भी प्रतीत होता है कि यशपाल के लिए उनके पात्र कम से कम अस्तित्व रखते हैं यानी वे पात्रों में अधिक उस घटनात्मक गतिशीलता का ध्यान रखते हैं जो उनके लिए अधिक महत्वपूर्ण भी होती है। ज्यादा सम्भावना इस बात की है कि यशपाल को जीवन की मौलिक जटिलता का पता ही नहीं चलता। वे आसान विश्वासों के लेखक हैं जिन्हें कुछ साधारण तर्कों के द्वारा उनके पात्र प्राप्त कर लेने है जब कि न तो खोजों में परिवर्तन इतनी आसानी से होता है और न मानवीय स्थितियों में। यशपाल के पात्र कभी जटिलतर मन स्थितियों में प्रवेश नहीं करते—वे या तो अपने निर्णयों को स्पष्ट कर देते हैं या निर्णयों पर पहुँचने की प्रक्रिया को दिखलाने के बजाय उनके निर्णयों की केवल सूचना दी जाती है। तारा-नाथ प्रसंग में निर्णय संकेतित तो हो जाता है लेकिन पुरी-कनक के विच्छेद-प्रसंग में कनक और पुरी के क्रमशः अलग होते जाते सम्बन्धों की प्रक्रियात्मक ऊणता से प्रस्तुत करने के बजाय उनके निर्णयों की सूचना मात्र दी जाती है। लेकिन ऐसा मानवीय सम्बन्धों के सन्दर्भ में ही होता है। बाह्य घटनाओं और स्थिति वर्णनों में यशपाल आवश्यक प्रगाढ़ता और दक्षिण का परिचय देते हैं। इससे स्पष्ट हो जाता है, कि मानवीय अन्तरंगता उनकी रूचि के दायरे में ही नहीं आती। इन्हीं कारणों से उपन्यास का इतना बड़ा आकार और सन्दर्भ पाठक के लिए सामान्य पठनीयता में बहल जाता है।

व्यक्ति को तनावपूर्ण स्थितियों में एक मामूली निर्णय लेने के लिए भी मानसिक यंत्रणा के किन-किन अंग-कुण्डों से गुजरना पड़ता है, इसे यशपाल ने समझा होता तो 'भूठा-सच' तत्कालीन इतिहास का अत्यन्त महत्वपूर्ण साक्षी बना होता। इस बात को स्पष्ट करने के लिए सीमोन दी बौदगा के विस्तार कौंच उपन्यास 'मैन्ड्रिस' का उल्लेख किया जा सकता है। 'मैन्ड्रिस' का एक प्रमुख पात्र कम्पुनिस्ट है। वह एक प्रमुख कम्पुनिस्ट अखबार का सम्पादक भी है। कम्पुनिस्ट होना उसके लिए महज एक सामान्य चुनाव नहीं है बल्कि अपने अस्तित्व की अनिवार्यता है। हर शाम दफ्तर से घर लौटते हुए गलियों के नुक्कड़ पर सैकड़ों की तादाद में भजद्वारों को वह कालिख सने हाथों से अपना अखबार पढ़ने हुए देखता है; गिरोह बाँधकर लड़के उर्तेजना से हाँफते भजद्वारों की तनी हुई मुखाकृतियाँ सच्चे आवेश में घोंदोलित होती हैं। वह महसूस करता है कि केवल एक इस दृश्य के लिए ही जिन्दा रहा जा सकता है। लेकिन इसी समय उसे पता चलता है कि हिटलर के जिन यंत्रणा-शिविरों का पर्दाफाश वह अपने अखबार में करता है, वैसे यंत्रणा-शिविर सोवियत रूस में भी मौजूद हैं। यह सूचना उसके लिए भीषण मानसिक यंत्रणा और द्वन्द्व का स्रोत बन जाती है। वह जान जाता है कि इस सूचना के बाद भी अखबार में रूस की

प्रगति लिखना अपने व्यक्तित्व की आन्तरिकता और विवेक के साथ बलात्कार करना है। लेकिन दूसरी ओर वह यह भी जानता है कि हम के इस दुहरे चेहरे को अनोख कराना भी अपने को और अखबार को अमेरिकी दलालों के हाथ बेच देना है। हजारों मजदूरों की तनी हुई वे मुलाक़तियाँ तब उसके विरुद्ध मर्तनार्थ उगलेंगी— जो असह्य होगा। इस उबलते हुए ढन्ड के बीच उस पात्र की मानसिक स्थिति का जो चित्र सीमांत दी बोटिया ने अंकित किया है वह केवल उस पात्र को ही नहीं, पूरे उपन्यास को अद्भुत गौरवपूर्ण शक्ति से भर देता है। उसका मानसिक तनाव केवल राजनैतिक अर्थों तक सीमित नहीं रहता है न केवल फ्रान्स की भूमि का होता है बल्कि पूरे युग के स्तर पर उत्पन्न घाज के व्यक्ति के घातरिक-मकट का अपूर्व साक्षी बन जाता है। राजनैतिक-संकट किस प्रकार अस्तित्व का संकट बन जाता है और किस प्रकार वह घाज के युग की मूलभूत समस्या की घोर सकेत करता है—यह सब उस पात्र से जुड़ा हुआ हमारे सामने साकार हो गया है। 'भूटा-मच' के जयदेव पुरी की परिणति यद्यपि इस फ्रेंच पात्र के विपरीत है लेकिन किसी भी पात्र का केवल विकासोन्मुख निर्णय या विकास ही महत्त्वपूर्ण नहीं होता, इन्हीं परिस्थितियों में उसका पतन भी उतना ही प्रभावशाली हो सकता है जो जयदेव पुरी के प्रथम में घटित नहीं होता। परिणाम-स्वरूप 'भूटा-मच' के सभी पात्र एक परिवर्तन से दूसरे परिवर्तन तक बिना किसी हलचल के गुजर जाते हैं। वान केवल भावुकता की नहीं है उस आन्तरिकता की है जिसका जिक्र ऊपर किया गया है। पात्रों का सामान्य स्थितियों में भी दारुण-दृश्य उपस्थित करना भावुकता है। यशपाल दलों या विभाजनों पर लिखने वाले अल्प लेखकों की भावुकतापूर्ण प्रति नाटकीयता में खड़े हैं। यह उनकी प्रौढ़ता का सूचक है लेकिन जहाँ उसका प्रभाव उपन्यास की आन्तरिक रचनात्मकता पर पड़ा है वहाँ केवल उसकी दुर्बलता ही उभर कर आती है।

इन्हीं सब कारणों से 'भूटा-मच' पढ़ने समय बराबर यह अनुभव होता रहता है, कि हम भाज दर्शक हैं। यशपाल अपनी तटस्थता से पाठक को भी तटस्थ बना देते हैं। इस तटस्थता की दुर्बलता यही है। उपन्यास की घटनायें पाठक के सामने घटित होती हैं। उसने भीतर घटित नहीं होनी। इस रूप में वह केवल लेखक के 'संतुलन' और तथ्य संग्रह की प्रशंसा कर पाता है या पूरी सामग्री को ग्रहण करने तथा व्यक्त करने में लेखक की ओर से जो विश्वासपूर्ण इतिहास (ईज) दिखाई पड़ता है वह उसे आकृष्ट करता है लेकिन कून मिना कर वह उपन्यास के 'बाह्य' ही बना रहता है।

जैसा मैंने पहले भी लिखा है, यशपाल के सामान्य निष्कर्ष ज्यादातर ठीक हैं। विमर्श को पहचानने की उनमें महज विवेक बुद्धि है। समस्त स्वतन्त्रता के बाद की विमर्शियों को उन्होंने निर्ममता से पहचाना है। स्वतन्त्रता से और उसमें उत्पन्न कलह में जो साधारण 'मोह' जुड़ा हुआ है उसे यशपाल स्वतन्त्रता के बाद

के गतिचारों में घुमाने हुए क्रूरता से खडित करते हैं। 'भूटा-सच' जिन मोह को सबसे पहले खडित करता है वह वीर-पूजा (हीरो वरशिप) का भाव है। उस रूप में भारतीय जनता जिन मध्ययुगीन सत्कारों में जकड़ो हुई है, यशपाल उन्हें क्रमशः तोड़ने की चेष्टा करते हैं। इस क्रम में गांधी सबसे पहले आते हैं। गांधी जी के साथ अनाधिकारता की जो रहस्यपूर्ण भावना जुड़ी हुई है उसमें यशपाल बिल्कुल प्रभावित नहीं दीखते बल्कि उसमें वे 'कैरेक्टर बूट' की असंगतियाँ देखते हैं। वे स्पष्टता से उन स्थितियों को धकेला करके सामने ले आते हैं, जो गांधी जी से जुड़कर तो व्यक्तिगत की सार्विकता व्यक्त करती है लेकिन आगे चल कर सत्याग्रह और सविनय अवज्ञा आन्दोलन के नाम पर 'घेराव' की अराजकता को जन्म देनी हैं। 'गांधी जी की मृत्यु हो जाती तो निश्चय ही बहुत बुरा होना लेकिन इस प्रकार सरकार का निर्णय बदल जाना राष्ट्रीय हानि है। यह राष्ट्र को एक व्यक्ति की तुलना में नीचे गिरा देता है। इसके परिणाम बहुत बुरे होंगे।' (भूटा-सच पृ०, २१०) 'गांधी जी महापुरुष हैं, यह मैं मानता हूँ। महापुरुष का अनुकरण करना सभी उचित मानते हैं। अब सरकार के किसी भी निर्णय से लोगों को असंतोष होगा तो लोग अनशन करने बैठ जाया करेंगे।'—(भूटा-सच, भाग दो, पृष्ठ २१५) यहाँ तक कि गांधी हत्याकाण्ड के तुरल क्षणों में भी यशपाल की दृष्टि उस विडम्बना की ओर ही रही है जो गांधी जी के महात्मा रूप और प्रजातन्त्र की सादगी के बाद लोग और पाखण्ड के रूप में विकसित हो रही। महात्मा गांधी की शवयात्रा के समय जब सम्पूर्ण समुदाय भाव बिह्वल हो रहा है यशपाल ने अपनी स्वाभाविक निमंत्रण तटस्थता सुरक्षित रखी है। उनका एक अनाम पात्र इस भावुकता और राजकीय पाखण्ड पर व्यंग करने हुए कहता है : 'गांधी जी के विचारों के अनुसार यह उनका भादर नहीं है। यह उनके मित्राणां का अपमान है। गांधी जी अपनी अनुयायी सरकार से ज्ञान और शक्ति के प्रदर्शन की नहीं विनय और सेवा की आशा रखते थे। सरकार उस सन्त के बहाने अपनी शक्ति का प्रदर्शन कर रही है।'—(भूटा-सच, भाग दो पृष्ठ २२७)

उपन्यास में ऐसे अनेक स्थल हैं जहाँ यशपाल ने अपने सहज विवेक से विमर्शनों को पहचानने की क्षमता प्रदर्शित की है। नेहरू के सम्बन्ध में भी उन्होंने वीर पूजा के 'मोह' को भंग करने का प्रयास किया है। गांधी-नेहरू जैसे चरित्र-नायक भी उपन्यास के अन्य पात्रों के बीच उन्हीं के कद के दिखाता पड़ते हैं और यशपाल ने उनके प्रभाव-मंडल के आतंक से मुक्त होकर उनका विमर्श किया है। वीर पूजा के प्रति यह विरक्ति ही उपन्यास के अन्य पात्रों को भी रूढ़ नायकत्व से मुक्त रखती है। अनेक पात्रों को समान घरातल पर ही स्थित रखा गया है।

'भूटा-सच' भट्वाकांक्षापूर्ण प्रयास होकर भी यदि अधिक महत्वपूर्ण उपन्यास नहीं बन सका है तो इसका कारण लेखक के औपन्यासिक सत्कार हैं : यशपाल अपने सरल विद्वांसों के द्वारा वैचारिक स्तर पर अपेक्षाकृत परिवर्तन (ये

परिवर्तन अपेक्षाकृत ही हैं और विश्वासों की सरलता के कारण 'मोहग्रस्त' ही हैं) तो उपस्थित करते हैं लेकिन उपन्यासों की रुढ़ रूप परम्परा (फार्म) में किसी परिवर्तन की आवश्यकता नहीं समझते । फलतः यह रुढ़ रूप उनके वस्तु विकास को भी प्रभावित करता है और 'भूठा-सच' को केवल उसकी विचित्र और सन्तुलित-यथातथ्यता के कारण ही स्मरण किया जा सकता है ।

आधुनिकीकरण का औपन्यासिक दस्तावेज़

धनञ्जय वर्मा

इधर किसी कृति की समीक्षा, उससे व्यंजित होने वाले आशय और अर्थ, उसकी निहित मनोभावना—औपर इम्पोर्ट—के घरातल पर तो होनी ही नहीं या कम होनी है; कुछ भाषाओं की फिर और उनकी औचित्य-सिद्धि अधिक। कुछ नहीं तो कृतिकार की मृत्यु या उसके प्रति आसक्ति ही उसे या उसकी रचना को चर्चित बना देती है अथवा उसके मूल्यांकन को एक खास रंग दे देती है।

अब हमने क्या फर्क (याने रचना के रूप में थोड़ा-बहुत में फर्क) पढ़ता है कि कोई उपन्यास प्राचिनिक है अथवा आधुनिक, अस्तित्ववादी है। अथवा मार्क्सवादी; कथानक प्राग्रही है अथवा चरित्रप्राग्रही जैसे कथानक, पात्र, देशकाल, कपोपकथन और उद्देश्य के पंचमहाभूतों का वर्गीकरण कर, किसी रचना का मूल्यांकन बेमानी है उसी तरह प्राग्रह के ये बिन्दु भी निरर्थक हैं। फिर बात जब पुनर्मूल्यांकन की हो तब तो समीक्षा का दायित्व और बढ़ जाता है। समय का भ्रमराज या नए प्रतिमानों का अन्वेषण न सही, प्राग्रही और ध्रुवीय आलोचनाओं के कुहासे में लिपटे कृति के गन्तव्य को साफ करने की दृष्टि से भी पुनर्मूल्यांकन की जरूरत पड़ती है। जो रचनाएँ चर्चित हो चुकी हों, कुछ संस्थापित हो गयी हों उनको इस तरह से फिर-फिर कर पलट लेने से हमें नए-पुराने प्रतिमानों का खरा-खोटापन भी मालूम हो जाता है। अस्तु।

×

×

×

उदयशंकर भट्ट की प्रसिद्ध कृति 'सागर, लहरें और मनुष्य' काफ़ी चर्चित रही है। अभी आज तक उस पर लिखा जाता रहा है—कई और भिन्न-भिन्न कोशों में! इस कृति के प्रसंग में मैं वागको कुछ बुनियादी सवालियों से उठाना चाहूँगा।

कोई भी उपन्यास क्या है?.....क्या कुछ कहानियों का सङ्कलन? एक नाटक-नाटिका की केन्द्रीय कथा के आस-पास घूमने कई कथाओं का समूह? बहुत

मे पात्रों का जमघट ? किसी एक या विभिन्न स्थानों के वानावरण का विषय ? किसी एक या कई चरित्रों का काल-क्रमानुसार ऐतिहासिक विवरण ? देशवासियों की फलांगती, पूरी अपूरी घटनाओं का एक अवधिमान आलेख ? क्या ? मेरा विद्वान है कि उपन्यास इनमें से कुछ भी नहीं है, यो कि ये सब उसके उपकरण और यानुषंग हो सकते हैं । ... वह एक सम्पूर्ण-स्वतन्त्र-जीवन-रचना है और किसी भी जीवित आर्थिक रचना की तरह उसका अपना एक जीवन्त-विधान होता है । वह एक अनुभूति का व्यापक विजन में प्रसरण है । वह सम्पूर्ण 'जीवन' है उसका 'जीवन' होना ही काफी नहीं है । वह आशिक जीवन का अतिक्रमण कर व्यापकता और पूर्णता की ओर स्पन्दित गति है । उसका प्रत्येक अध्याय, स्थिति और चरित्र ... यहाँ तक कि प्रत्येक अनुच्छेद — 'जीवित-मेरु' की तरह पूरी जीवन्त-रचना का स्पन्दित भाग होता है । वह पुनर्रचना मात्र नहीं है, स्वयं लेखक के द्वारा भोगा — ज्ञाता जीवन है । जीवन की सारी स्वतन्त्रता और व्यापकता तो उसमें होती है फिर भी वह केवल 'छाया' या 'प्रतिबिम्ब' नहीं होता वह एक नयी जीवन-परिवर्तना भी है । इस प्रर्थ में कहानी, उपन्यास और नाटक का लेखक प्रजापति की कोटि का है — स्वतन्त्र जीवन रचना की दृष्टि से प्रजापति की यह जीवन-रचना भले निरर्थक और एम्हई हो लेकिन लेखक की रचना सार्वक और सगत होती है — कम-से-कम प्रवेष्टा यही की जाती है । कोई प्रजापति से 'क्यों ?' और 'किसलिए ?' पूछने नहीं जाना लेकिन लेखक को इन सवालो से खुद ही दो-धार होना पड़ता है । और उसकी रचना इन्ही दिशाओं में एक स्वतन्त्र खोज होती है ।

×

×

×

'सागर, वहाँ और मनुष्य' क्या एक स्वतन्त्र जीवन रचना है ? मैं कहना चाहूँगा नहीं अपने सारे अधिन्यामिक उपकरणों के शब्दजुड़ नहीं । वह स्वतन्त्र जीवन रचना नहीं है । वह एक जीवन की दिलचस्प और रमणी छाया है । ... फिल्म रीत है । वह एक जीवन यात्रा का इतिहास है ... स्वयं जीवन-यात्रा नहीं । वहाँ लेखक प्रजापति की तरह नहीं, एक इतिहास लेखक की तरह मौजूद है (व्यापक-मे-अधिक वह एक रचनात्मक-इतिहास-लेखन है) — चरित्रों और घटनाओं को एक पास ढग में उभारने, उन्हें स्थान रम और कोण देने के लिए; और यह हस्तक्षेप इतना प्रचल है कि स्थितियों और व्यक्तियों का अपना स्वतन्त्र-प्रस्तित्व, मत्ता और जीवन रह ही नहीं गया है । एक घाम तर्ज और काट के बड़े-महाए साँचे में सीमित और बंधे और उनकी यात्रा का बना बनाया प्लान! ब्लू प्रिन्ट-नक्शा बनाया, नींव गोदी और दुनी लम्बे गड्ढे स्लैब डाला या गड्ढे छाए और इमारत तैली हो गयी! मगर इसका मतलब यह नहीं कि यह कोई गुनाह है, दरमसल यह उनकी प्रवृत्ति है और प्रवृत्ति के लिहाज से यह हिन्दी के और भी कई उपन्यासों में पृथक् नहीं है अभी परम्परा में है । उपन्यास की कोई नयी जमीन उगने नहीं तोरी ।

कोई कृति आंचलिक या नागरिक क्यों और कैसे होनी है ? क्या क्षेत्रीय सीमा, किसी कृति की विशेषता हो सकती है ? 'सागर, तहरें और मनुष्य' कहां आंचलिक है ? मुझे लगता है कि एक क्षेत्र विशेष का वातावरण, उनकी लोक-रंगी भाषा और उनके पात्रों का उल्लेख-चित्रण ही किसी कृति को आंचलिक नहीं बना देता...। अंचल का चुनाव, सुविधा के लिए नहीं होता - जब तक उसमें अनिवार्य का एहसास न हो अंचल सार्थक नहीं होता...। प्रश्न है कि कृति की निहित-मनोभावना और मूल आशय कहे कि उसकी समग्र अनुभूति के सम्प्रेषण के लिए क्या अंचल विशेष जरूरी था ? 'सागर, तहरें और मनुष्य' के पात्रों की सहायात्रा करके देखें... रत्ना की पूरी यात्रा और उसकी मजिल क्या है ? अपने जीवन से असन्तुष्ट और अपने परिवेश से निकल कर, उसकी रुझियों से मुक्ति की आकांक्षा, एक वैयक्तिक विद्रोह दो सम्करो और जीवन-पद्धतियों का द्वन्द्व और उसमें घेटा हुआ उसका व्यक्तित्व—याने रत्ना की पूरी मानसिकता के लिए यह क्षेत्रीयता क्या अनिवार्य थी ? क्या रत्ना किसी भी परम्परागत और रुढ़िग्रस्त सम्करो वाले मध्यमवर्गीय परिवार की किसी भी भारत में विशेष और भिन्न है ? कोई क्षेत्रीय विशेषता लिए हुए है ? क्या उनकी मानसिकता क्षेत्रीय है ? ... यशवन्त, माणिक बर्लौकर कहां क्षेत्रीय हैं ? यशवन्त की सम्भावना किसी भी शहरी पात्र से कहां घलग है ? माणिक और बर्लौकर का मारा चरित्र किन घर्षों में क्षेत्रीय, या आंचलिक है ? ... तब फिर इसकी क्षेत्रीयता या आंचलिकता क्या केवल 'लोकेशन' की सुविधा नहीं है ? ... हाँ, बिठूल, जागला, बशी है नाना हीरा है और मांगा पूंगी है, दुर्गा है, बाडला—मोमा है, जो अधिक क्षेत्रीय हैं, जिनकी मानसिकता आंचलिक है। बरमोवा, उसकी रातें, मछुमारों की जिन्दगी, उनके तीन-स्थोहार और उत्सव-नाच आदि हैं। ... याने उपन्यास का लगभग दो तिहाई, एक विशेष परिवेश को लेकर चलता है और इसी सीमित घर्ष में वह आंचलिक कहा जा सके तो कहा जाए अन्यथा उसका मूल कथ्य और आशय तो कहीं भी उसे आंचलिकता की सीमा में नहीं बाँधता। यह परिवेश भी अपनी पूरी सजीवता में नहीं उभरता क्योंकि वहाँ निरीक्षण का समारोह मले ही, उन जीवन से तादात्म्य—अनुभूति और उनकी समग्र अभिव्यक्ति की गुँजाइश उसमें नहीं है। लेखक के पास कुछ प्रधानकालीन 'नोट्स' हैं, कुछ निरीक्षण-आत्मक विवरण और उन्हीं को उलट-पलट कर उसने उन जीवन की अपनी कूँची और रंगों से उभारने की कोशिश की है। दो गीत, एक उत्सव और मछुनी मारने और बेचने के कुछ चित्र बम्बईया-मुजरान-मराठी-हिन्दी-मिश्रित-भाषा की पूँजी पर ही क्या इसे आंचलिक कृति कहा जा सकता है ? इसके आंचलिक पात्र व परिवेश पूरे उपन्यास के लिए एक अच्छी नदी या कान्ट्रास्टिंग पृष्ठभूमि अथवा उम्दा बैकग्राउंड का काम करते हैं लेकिन क्या बैकग्राउंड ही समग्र चित्र होता है ? अंचल, जब परिवेश में हट-उठकर पूरी अनुभूति और उसके सम्प्रेषण के लिए अनिवार्य विवशता के रूप में गृहीत होता है तभी कृति आंचलिक कहना सकती है जैसे रेखा का 'मैंना आंचल' या 'परतों-परकिया'।

दरअमल 'सागर, सहर्ष और मनुष्य' दो परिवेष्टों की, दो जीवन सत्कारों की पारम्परिक असंगति और उससे उपजे अन्तर्विरोध और अन्तर्द्वन्द्व की, सत्कृति की कहानी कहना चाहता है और शेष भी रहती है—वही असंगति और सन्नान्ति । इस प्रसंग में सतुलन की कामना लेखक की रही अवश्य है पर सतुलन वहाँ रह नहीं पाया है । बोध और संवेदना के घरातल पर जिस परिवर्तन और व्यक्तित्व-रूपान्तरण की कोशिश लेखक ने की है, वह बरसोवा और बम्बई—ग्राम्य और नागरी जीवन—के बीच तनावों को व्यवस्थित करने के उपक्रम में खर्च हो गयी है । परिणाम हुआ है कि दोनों में से किसी के साथ न्याय नहीं हो पाया है ? कयात्मक और चारित्रिक दोनों घरातलों पर रह-रह कर कभी बरसोवा और कभी बम्बई की ओर आकर्षण बढ़ता है और अवमान और परिणति में नागरी-बम्बईया-जीवन शेष रह जाता है ।

इसका प्रभाव कथाश्रव और चरित्र-सृष्टि पर भी ज्यों का त्यों पड़ता आता है, या यह प्रभाव स्वयं इनकी निष्पत्ति है । क्या उपन्यास की कोई केन्द्रीय कथा है ? यदि है, तो अवान्तर कथाओं की निष्पत्तियों से क्या वह जुड़ी है ? यदि केन्द्रीय कथा को स्वीकार करके चलते हैं, तो इतनी अधिक प्रासंगिक कथाओं की क्या सार्थकता और उपयोगिता है ? यदि इनकी आन्तरिक सत्ता सापेक्षिक नहीं है, तब क्या एक क्षीण से सूत्र के सहारे, सबधों-संयोगों की जंगली पकड़ कर स्वतंत्र कथाओं के पूरे सम्भार को उपन्यास कहा जा सकता है ? यह विस्तराव क्या केवल कहानियाँ कहने और उपन्यास को रोचक बनाने का उपक्रम नहीं है ?...बिल्कुल यही स्थिति चरित्र-संयोजन की भी है । जीवन में, गौर करें, तो एक व्यक्ति सापेक्षिकता में ही उभरता है, लेकिन यहाँ रत्ना-सारिका, माणिक-यशवन्त ही नहीं, बल्कि माँगा-भूँगे से लेकर विट्ठल-बशी तक सभी अपने ही मोलकों, केन्द्रों, परिधियों में घूमते से हैं । जरा घेर को संयोग के भटकों से वे एक-दूसरे के पास आते हैं, लेकिन फिर अलग-अलग बिखर जाते हैं ।...याने विस्तराव और असतुलन हर स्तर पर है । कयाएँ-चरित्र सब अपने-अपने बिन्दु पर टूट-बिखर जाते हैं—एक दूसरे से असम्बन्ध और अतम्बद्ध ! एक ही परिवेष्ट, एक ही जीवन को जीने हुए यह अलग-अलग टूटना, यह अन्तर्विरोध और अन्तर्द्वन्द्व कहीं किसी स्तर पर सायास और सार्थक योजना तो नहीं है ?...एक बहुत जगहक और मायास शिल्प का रूप...जिसमें वे संवेदना और बोध, कथा और 'देवस्वर' के समानान्तर चलें, या उनसे ही उद्भूत हो ?

गौर करें, तो यह स्थिति, जो एक अन्तर्विरोध और अन्तर्द्वन्द्व, अन्तर्ग्रह और सन्नान्ति की है, आधुनिकीकरण की प्रक्रिया है । बरसोवा में बम्बई—ग्राम्य जीवन से नागरी—की ओर यह संतरण-असंगति उस आधुनिकीकरण की गीटा और अमनुजक वों भी ध्वनित करती है । उस 'सिफ्ट' और 'रूपान्तरण' को जो हर 'ग्राम्य' और 'ग्राम' की निपत्ति है, जो रत्ना और उसकी पूरी चारित्रिक सद्विपत्ति; यशवन्त, माणिक और पूरे बरसोवा की भी नियति है । मैं समझता हूँ, अनुभव के घरातल पर, कृति में से गुजरने पर 'सागर, सहर्ष और मनुष्य' की मूल आरम्भ यही मिलेगी ।

उसकी जीवन्त पडकन यही बसती है, उनकी सायंकता का बिन्दु भी यही है।

इस बिन्दु को और भी स्पष्ट करने की जरूरत शायद है।.....रत्ना के चरित्र के उतार-चढ़ाव, अपने परिवार-परिवेन से उसका अमन्तोष, उसका नागरी-आकर्षण में वध कर सक्रान्ति के अघट बिन्दु पर लटके रहना या पेंडुलम की तरह घूमना (वह न तो पूरी तरह अपने परिवेश की हो हो पाती और न नए परिवेश की अपना पाती—यशवन्त के प्रति मोहासवन लेकिन मार्णिक के ऊपरी आकर्षण में निरर्थक भटकाव का धरण—दोनों सिरों के बीच उसका छिछला संतरण) और अन्त में दूसरे बिन्दु पर समर्पण, मार्णिक का ग्राम्य-मस्कारों से भाग कर नागरी-जीवन के उससे स्तर पर ही जीवन को तोलने की कोसिश, यशवन्त का प्रेम की अमफलता के बाद बरसोवा को भी आधुनिक बनाने का गांधीवादी-आदर्शवादी अभियान (जो उधर के अघकचरे ग्राम-मुधारी नेताओं की याद दिलाता है) जो न तो ग्राम्यात्मा और न ही नागरी जीवन के केन्द्रीय स्वरों को पहचान पाता है; उसके प्रति बरसोवा के ग्राम्यत्व का शका, प्रसन्नता और कौतूहल-मिश्रित 'एटीट्यूड' जो अपने पुरातन या अस्थिरता से चिपका रहना भी चाहता है और दूसरी ओर नागरी-आकर्षण के प्रति ललचाई नज़रों से देखता भी है।...यही टूटने की प्रक्रिया है, और 'सागर, लहरें' और 'मनुष्य' बरसोवा के टूटने की, उनके और बम्बई के बीच जो क्षीण सी बिभाजक रेखा दिखती है उसे पार कर बम्बई में मिल जाने, पर पूरी तरह न मिल पाने की कहानी है। शायद इसीलिए ग्राम्य और नागरी जीवन के बीच की सीमान्त रेखा पर उसका 'लोकेशन' है। आधुनिकीकरण की इस प्रक्रिया को भेलते हुए एक संतुलन बनाए रखना आसान नहीं है, एक अर्ध तक इस प्रक्रिया में 'रत्ना' और 'मार्णिक' ही जन्म लेते हैं, जो इस संतुलन को खो देते हैं और व्यवस्थित होने की अपनी कोसिश में अन्ततः आत्मसमर्पण कर देते हैं।

इस बिन्दु से देखें तो 'सागर, लहरें' और 'मनुष्य' सम्भावनाओं का द्वार खोलने वाला ही नहीं, ऐतिहासिक-सदर्भ में एक नयी उपलब्धि भी लग सकता है। वह आधुनिकीकरण का औपन्यासिक दस्तावेज है।

सिद्धियों में भटकता मध्ययुग'

विश्वनाथ गौड़

पुराने खरहरो, जनश्रुतियों किम्बदन्तियों और लेखबद्ध वाङ्मय की विविध बीपियों में उपन्यस्त प्रसर-पतितियों के रोचक और विस्मयकारी सन्दर्भों में सोए हुए अतीत जीवन को प्रत्यक्ष करना एक विशिष्ट कारयित्री प्रतिभा की ही सामर्थ्य है। घटनाओं के सतत परिवर्तमान चक्र अतीत के दुर्भेद्य गर्भ में समाते चले जाते हैं और वहाँ इतिहास की निधि बनते चले जाते हैं। स्थूल और पुस्तकीय इतिहास इन स्थूल घटनाओं को भौतिक प्रमाणों की रज्जुओं में बाँध कर उद्धृत करता है। घटनाओं और उनसे सम्बद्ध विशिष्ट व्यक्तियों की नामावलि और जीवन-वृत्त का विवरण इस प्रकार कालक्रम से सजाया जाकर इतिहास-प्रणेताओं के कर्तव्य को परिपूर्ण कर देता है। पर साहित्यकार की विषाद-दर्शी अन्तर्दृष्टि सूक्ष्मेक्षिका और प्रतिभा का अजन भाँज कर खरहर आदि प्रमाण-तरवों में अन्तर्निहित जीवन के वास्तविक रूप को देव लेती है। यम इतिहास और साहित्य का मणि-काचन योग पटित हो जाता है। आचार्य प० हजारीप्रसाद द्विवेदी का 'चारुचन्द्र लेख' इसी प्रकार की एक ऐतिहासिक कथाकृति है। इसमें लेखक ने भारत के मध्यकालीन राजनैतिक और सामाजिक जीवन का विशद दर्शन सिद्धों और नायों की ताम्रिक और धौगिक रहस्यमयी अन्तस्साधना के परिप्रेक्ष्य में किया है।

इति को पढ़ने का अवसर मिला। कथा और उसका विषय मुझे खचितर लगा। शिक्षा दीक्षा और संस्थाओं के कारण साधनाक्षेत्र की और भाँजने-देवने और वहाँ के रहस्यों में कौतुकमयी जिज्ञासावृत्ति को रमाने के अवसर धाने रहे हैं। शिक्षा-क्षेत्र की वर्तमान उपाधियों में अपनी आस्था के छोटे में आशान को विस्तार देने का लालच ओगे की तरह मेरे मन में भी जो छिन्न बँटा रहा है और यशकदा मुझे तदर्थ सश्रिय भी बरता रहा है। उसके सन्दर्भ में भी मुझे ऐसी ही बीपियों में चलने का अवसर मिला है जहाँ साधना-जगत् में चित्तवृत्ति रमी और अनुरजित भी हुई। जब किसी रचना को पढ़ कर उत्कृष्ट कोटि का साहित्यानन्द प्राप्त होना है तो

आचार्यों ने उसे ही रस-दत्ता कहा है, आचार्यों ने रस के आस्वाद को मानसिक दशा का वर्णन अपनी अन्तर्दृष्टि के द्वारा किया है और उसके अनुभूति-प्रकार की कुछ बातें कड़ कर उस अनिर्वच्य स्वरूप को प्रकट करने का प्रयत्न किया है। आचार्यों ने परिष्कृत घरातल पर खड़े होकर सुखचिपूर्ण और सुसंस्कृत रूप में जो बातें बताई हैं उनसे साहित्यशास्त्र की पुस्तकों के पृष्ठ के पृष्ठ भरे हुए हैं। पर एक अनुभूति इन सभी शास्त्रोक्त बातों से अलग है। वह यह है कि भाव-वाङ्मय से उत्पन्न आनन्दातिरेक की दशा में दातया उल्लसित, द्रवित, क्षणित और स्रवित होने वाली चित्त-वृत्ति लेखक के प्रत्यक्ष साम्निध्य के लिए प्रबल रूप में उत्कण्ठित हो जाती है। कितने ही आचार्यों प्राचीन साहित्यकारों से मिलने के लिए हम सातायित होते रहते हैं। 'चारुचन्द्र लेख' के लेखक को लेकर मुझे भी कुछ इसी प्रकार की अनुभूति हुई और कभी लेखक से भेट के स्वप्न मेरे मन में जमने लगे।

देख-दर्शन का मुझे शौक है, शीघ्र कुछ कार्य के प्रसंग से यात्रा का बानक बन गया। मैं अपने गन्तव्य से थोड़ा छिटक कर आचार्य जी के दर्शन करने उनके निवास-स्थान पर पहुँच गया। आचार्य जी ने अपने सहज सौजन्य का परिचय देते हुए समुचित स्वागत सत्कार किया। परिचय और कुशल के अनन्तर 'चारुचन्द्र लेख' बातों का विषय बन गया। प्रश्नोत्तर होते रहे। आचार्य जी अपनी सहज प्रसन्न और मौम्य मुद्रा में उत्तर देते रहे। साक्षात्कार के अन्त में प्रश्नोत्तरों को निषिद्ध कर देने की प्रेरणा भी हुई, उसके कुछ अंश इस प्रकार हैं—

प्रश्न—आचार्य जी, मुझे प्रसन्नता हो रही है कि आपने हिन्दी के कथा-साहित्य को एक अपने ढंग की नवीन कृति दी है, इसके लिए मैं आपका हार्दिक अभिनन्दन करता हूँ। क्या आप यह बताने की कृपा करेंगे कि इस रचना की प्रेरणा आपको किस प्रकार मिली ?

उत्तर—(आचार्य जी ने शालीनता में सकोच का अनुभव करते हुए अभिनन्दन की स्वीकृति मुख-मुद्रा से प्रकट की और हँसते हुए बोले) फलों का आस्वादन लेना ही ठीक है, वृक्षावलि की गणना से क्या लाभ ! (फिर सम्मलने हुए कहने लगे—) मानो उपर्युक्त उत्तर से उम्हें स्वयं सन्तोष न हुआ हो अथवा मानो यह उत्तर उन्हें अपनी विद्वता, वाग्मिता और प्रयुत्पन्न प्रतिभा के अनुरूप न लगा हो—बोले—)

मेरे सक्रिय जीवन का आरम्भिक भाग शान्ति-निकेतन में व्यतीत हुआ। वाग्देवी की कृपा से देव-वाणी में यत्किञ्चित् गति हुई। शान्ति-निकेतन में गुरदेव के साम्निध्य से आध्यात्मिक जगत् की प्रकाशित रेखाएँ मिली। आचार्य भिजिमोहन सेन जैसे भारतीय साधना के विभूत विद्वान् की प्रेरणा से साधना की प्रक्रिया और साहित्य की ओर मेरी प्रवृत्ति हुई। लिखने की रचि मन में थी ही। लिखने के प्रयास से अघोषित विषय मन में पक्का जम

जाता है। आप तो जानते ही हैं कि “निर्धारितेभ्यो लेखेन खलूक्त्वा खलुवाचिकम् ।”

मैं—‘जी, जी, अवितथमाह भवान् ।’ तो कबीर का अध्ययन और तत्त्वमूतग्रन्थ इसी सम्पर्क का सफल है।

आचार्य जी—हां...आँ, इस मान्यता से मुझे कोई विप्रतिपत्ति नहीं।

मैं—और... चारचन्द्र लेख। इसमें आपने सिद्ध योगिनी चन्द्रलेखा के व्यक्तित्व का उद्धार और प्रकाशन बड़ा ही सुन्दर किया है। इससे साधनाक्षेत्र की एक विशिष्ट विभूति सामने आई है। यह तो विस्मृति और भ्रान्त की कुहेनिशा से आच्छन्न रही है। इसके सम्बन्ध में भी कुछ कहने की कृपा करें।

आचार्य जी—कहना क्या है, पुस्तक ने स्पष्ट तो है ही। फिर भी वस्तुतः चन्द्रलेखा के व्यक्तित्व की गरिमा ने मेरी कल्पना को सुखर कर दिया। ज्ञानिकों और मिथों के बीच प्रचलित जनश्रुतियों और किम्बदन्तियों को मैंने परखा। पुराने ग्रन्थों जैसे अबन्ध चिन्तामणि ने मुझे और सामग्री मिली। इन बातों ने मेरे मन में एक विचित्र आकुलकारी कौतूहल की सृष्टि की। मैं सोचना ही रहा। पर जैसे सिद्ध योगिनी स्वयं अपना आविष्कार चाहती हो—मुझे अघोरनाथ नामक शीपड साधु से आपके को सामग्री प्राप्त हो गई। साधु ही श्री १० ध्योमनेश दासजी का प्रोत्साहन। इस क्या था। गाड़ी आगे चल पड़ी।

मैं—जी हाँ, आपकी कारियत्री प्रतिभा का निदर्शन आपकी ‘यागभट्ट की आत्मकथा’ और अनेक मौलिक तथा व्यक्त-निष्ठ निबन्धों में देख ही चुके हैं। आपकी रचना-चातुरी को क्या के माने माने बनने में देर नहीं लगी, माधु!! पर हाँ, आचार्य जी, क्षमा कीजिएगा, जनश्रुतियाँ और फिर प्रबन्ध चिन्तामणि के सम्पर्क! और फिर चन्द्रगुप्त के पृष्ठभाग पर उद्भूत चित और अघोरनाथ द्वारा उद्भूत लेख!! और इनके आधार पर कल्पित ऐतिहासिक उपन्यास!! क्या का विवरण महाराज सानवाहन के मुख में। पर इस सामग्री का प्रामाण्य ऐतिहासिक दृष्टि से कहीं तक मान्य हो सकता है? फिर महाराज सानवाहन कोई इतिहास-निष्ठ सत्ता नहीं। इन सब दावाओं का क्या समाधान है?

आचार्य जी—देखिए, एक तो स्थूल भौतिक इतिहास का भारतीय परम्परा में कोई विशेष महत्त्व नहीं रहा है। दूसरे, हमारे देश का तथा वर्तमान इतिहास विशेष दृष्टि से निर्मित किया गया है। ये प्राधुनिक इतिहासकार तो विजय मन्वत् के प्रवर्तक दावापरि विजयवादियों की सत्ता का हो प्रपन्नाप करने हैं। फिर आप अपनी प्रकार जानते ही हैं कि इतिहास में नामों और नियमों के अनिवार्य वास्तविक सत्य कुछ नहीं होता है। क्या साहित्य की स्थिति

इमसे ठीक विपरीत है। चन्द्रबेखा के वृत्त की आधारभूत सामग्री का प्रामाण्य सांस्कृतिक दृष्टि से अशुण्ण है। फिर आपने देखा ही होगा कि कथानक के प्रपंच में विशाल तान्त्रिक साहित्य का उपयोग पदे-पदे हुआ है। महाराज सातवाहन के राजपुरोहित, आप जानते हैं, दास्वो का उद्धरण दिए बिना माधारण सी बात भी नहीं कहते। पाद-टिप्पणियों का परिशिष्ट, जिसमें तन्त्र-वाङ्मय के अनेक प्रमुख ग्रन्थ सङ्ग्रह हैं, इसी प्रामाण्य का उद्धोष करता है। इसका सीधा अभिप्राय यही है कि कथा की रचना-प्रक्रिया का विकास इन ग्रन्थों आधार पर ही हुआ है। और भी...

मैं—(वीच में ही टोक कर) क्षमा करें, प्रघोरनाथ के व्यक्तित्व में मुझे प्रच्छन्न भाव में आप ही का दर्शन हो रहा है। जिल्द-विधान की दक्षता को अमरकारपूर्ण बनाने के लिए इस प्रकार की योजनाएँ प्रायः कर ली जाती हैं। और भी, कथा सूत्रों का समर्थन करने वाले, उसके कथा-बन्ध को प्रोत्साहन देने वाले और पाद-टिप्पणियों के संकेत देने वाले श्री ५० व्योमकेश दास्त्री से भी लेखक का अप्रत्यक्ष भट्ट सम्बन्ध है। वस्तुतः शास्त्री जी के द्वारा कथानक की कथाबन्धोचित उपयुक्तता का स्पष्ट संकेत किया गया है। साथ ही कथा के कतिपय रहस्यभूत तत्वों की वैज्ञानिक व्याख्या ऐसी योग्यता से प्रतिपादन की गई है कि जो बौद्धिक जगत् को मान्य हो सकती है।

भाचार्य जी मुस्कराते हुए बोले—

यदि आप ऐसा मानते हैं तो मुझे कोई आपत्ति नहीं।

मैं—और भी देखिये, कुशल कथा-शिल्पन्। उपसंहार में आपने अथवा शास्त्री जी ने लिखा है कि कथा के भिन्न-भिन्न अंशों की अन्वयेत्यासाकागक्ष अन्विति और सगति के सम्बन्ध में पूछे जाने पर “प्रघोरनाथ बहुत असन्तुष्ट हो गए थे और जानी के सहजे में बोल उठे थे कि पत्थर पर खुदी हुई बात ही सत्य नहीं होती, समाधिस्थ चित्त में प्रतिफलित बातें भी इतनी ही सत्य होती हैं।” इसके भागे का वाक्य, जो कि इस प्रकार है—“इसका मतलब यह हुआ कि कुछ बातें उनके समाधिस्थ चित्त में भी प्रतिफलित हुई थीं।” प्रकट कर रहा है कि आपने उनकी इस बात को स्वीकार करते हुए प्रामाण्य माना है। हा, तो कथाओं के इस प्रतिफलन से मुझे कोई आपत्ति नहीं वस्तुनिष्ठ, स्थूलसूक्ष्म मौलिकवादियों को हो तो हो। परन्तु मैं तो इसे इस प्रकार लेता हूँ कि यह जो समाधिस्थ चित्त में होने वाला प्रतिफलन है यह योगियों को पारिभाषिक वचन भगिमा है, कवि भी यही करता है इतिहास से उपलब्ध रिक्त रेखा चित्रों को तदनु रूप वर्णों की गरिमा से भर कर एक संप्राण, जीवन्त चित्र प्रस्तुत करता है। योगियों का प्रतिफलन कवियों की भाषा में उनका कल्पना-व्यापार है। जो कि कारयित्री प्रतिमा का ही नामान्तर है। अतः इसका

अर्थ यह हुआ कि कथानक के अनेक अंश ऐसे हैं जिनकी कल्पना आपने की है। क्यों न ? पर, हाँ साथ ही यह भी है कि ऐसे कल्पना-प्रसूत अंश इतने वास्तविक और सुकल्पित हैं कि तत्कालीन वातावरण से तद्रूप होकर शेष तयाभूत ऐतिहासिक तथ्यों के साथ अविभाज्य होकर घुलमिल गए हैं। इसी शिल्प-कौशल की ओर नीचे का ध्यान स्पष्ट संकेत कर रहा है :—
“अधोरनाथ के लिए भी यह असम्भव ही जान पड़ता है कि इसमें से तथ्य और कल्पना को अलग-प्रलग करके दिया दें।”

भाचार्य जी—इतिवृत्त से सहमति की व्यञ्जना करते हुए भाचार्य जी ने कहा कि उपन्यासकार को इस प्रकार की कल्पना करने का औचित्यपूर्ण अधिकार है। मैंने भी अपने को सहज अधिकार के प्रयोग से वंचित नहीं किया।

श्री -जी, अधिकारों का परित्याग कथमपि विधेय नहीं। और मैं तो यह देख रहा हूँ कि पूरी कथावस्तु की योजना इस सुन्दरता में हुई है कि उसने एक अष्टौपुष्प उपन्यास की मूर्ति की है। औपन्यासिक औत्सुक्य पर्याप्त मात्रा में है। कथा के विकसित होने हुए मूलों के साथ पाठक के रागत्व का सामन्तस्य अविच्छिन्न रूप में प्रतिष्ठित होता रहता है। कथानक का नैराश्यपूर्ण दुःख और असफल अन्त रस परिपाक की दृष्टि से बड़ा मार्मिक है। और साथ ही अन्तिम दृश्य में सातवाहन, चन्द्रलेखा, बोधा मैना आदि प्रमुख पात्रों के व्यक्तिगत जीवन का जो असफल और नैराश्यजनक पर्यवसान दिखाया गया है वह भी बड़ा व्यङ्ग्य है। और यह प्रकट करता है, कि किस प्रकार मध्य-युगीन तान्त्रिक आन्दोलन व्यक्ति, समाज और देश उत्कर्ष प्रदान करने की अपनी मुख्य कल्पनाओं और विवेकहीन प्रतिज्ञाओं में असफल रहा है। भाचार्य जी, आपका क्या मन है, कदाचित् मेरी यह धारणा अन्यथा हो।

भाचार्य जी—मुझे संशोध और प्रसन्नता है कि आपको मेरी इस कृति में ये सब तथ्य अपिगत हो रहे हैं। यदि वस्तुतः यह कृति साहित्य-अभ्यर्थों को भाकृष्ट और अनुरक्त कर सकी है तो मेरा परिश्रम सफल है। कालिदास ने कहा भी है :—

“आ परिश्रमाद् विदुषो न मायुमन्ये प्रयोग विज्ञानम् ।

बलवदपि शिक्षितानामात्मन्यश्रयश्च जगः ॥”

एक बात आपके विचार-मार्ग में चाहे और भी आई हो कि हिन्दी में ‘श्री’ शब्दों पर चलने वाले कथानकों का प्रचलन बहुत कम है। वस्तुतः यह उत्तम पुरुष एक वचन का प्रसन्न पाश्चात्य है। भारतीय परम्परा में इसका सम्बन्ध नहीं है।

मैं—ऐसा क्यों, भाचार्य प्रवर ?

भाचार्य जी—कारण की खोज में दूर जाना नहीं होगा। हमारे देश में प्रचलित समष्टिवादी दर्शनों के प्रभाव में हमारी दृष्टि ‘अहम्’ का प्रत्याख्यान करती

रही है। लोग अपने को उत्तम-पुरुष में न बोन कर प्रथम पुरुष : हिन्दी में अन्य पुरुष में 'अथ जनः' में कहते रहे हैं। इसी कारण साहित्य में भी 'मैं' शैली का आगम नहीं हुआ। बाणभट्ट ने अपनी प्रसिद्ध कृति हर्षचरित में आत्मकथा का अस भी इस शैली में न कह कर अन्य पुरुष के रूप में ही कहा है। पर इधर नवीन प्रभावों से हिन्दी में भी नवीन शैलियों का पदार्पण हुआ है। हमें नए का स्वागत करना चाहिए। यह 'मैं' शैली भी ऐसी ही है। दूसरी एक दैनन्दिनी की विद्या भी है। उसका रूप भी आपको इसमें मिला होगा।

मैं—जी, आपका यह कथन तो यथार्थ है। पर, हाँ, आचार्य जी, आपने बाणभट्ट का नाम लेकर मेरी विवक्षा को विषयान्तर दे दिया है। सचमुच बाणभट्ट आपके बड़े ही अभिमत और प्रिय लेखक जान-पड़ने हैं। क्या आपको शिल्प के आचार्य और आदर्श बाणभट्ट हैं ?

आचार्य जी—आप जानते हैं कि मैं प्रधान रूप से संस्कृत साहित्य का विद्यार्थी रहा हूँ। गद्य के माध्यम से काव्य प्रणयन करते वालों में मैं बाण को मूर्धन्य स्थान देता हूँ। वे कवि-कल्पना के असम निधिपति थे। उनका अनुगत होना तो एक बड़े गौरव की बात है। परन्तु आप ऐसा क्यों समझते हैं ?

मैं—चारुचन्द्रलेख में जिस भाषा और शैली का प्रयोग किया गया है वह हिन्दी में अन्यत्र देखने में नहीं आती। हिन्दी के भारतेन्दुकालीन लेखकों में मैं दो एक लेखक इस प्रकार की शैली का उपयोग करते रहे हैं। स्व० पं० शालकृष्ण भट्ट का लेख 'दमयन्ती का चन्द्रोपालम्भ' 'नैपथीय चरितम्' के चतुर्थ सर्ग पर आधारित होने के कारण ऐसा ही बन पड़ा है। स्व० पं० भविकादित व्यास भी इसी शैली के कृती और समर्थ साहित्यकार थे। फिर स्व० पं० चण्डीप्रसाद 'हृदयेश' की कहानियों में इसी प्रकार की प्रलङ्घित और तत्सम-पद-भरिता शैली दिखाई देती है। फिर तो बाणभट्ट की 'आत्मकथा' में ही इस शैली का पुनर्दर्शन हुआ है। इसी प्रकार इसमें भी संस्कृत के तत्सम शब्दों की सुप्रसक्त छटा देखने को मिली है। कहीं-कहीं तो संस्कृत के ऐसे शब्द भी आ गए हैं जिनका प्रयोग हिन्दी में प्रायः नहीं दिखाई देता। हिन्दी के सामान्य पाठक को उनमें भटकना और फिर कोसों में भटकना पड़ सकता है। सबसे बड़ी बात तो यह है कि किसी वर्णनीय विषय के—वर्तक ऐसे विषयों के वर्णन में जो आपको अभिमत और रचिर लगे हैं—वर्णन बार-बार भङ्ग्यन्तर से होता है। एक के बाद दूसरी, दूसरी के बाद तीसरी कवि-कल्पनाएँ, उपमाएँ, उत्प्रेक्षाएँ आदि रहती हैं। भव्यकरण के उपकरण संस्कृत-काव्य-परम्परा के ही हैं। प्रायः सौन्दर्य के वर्णनों में ऐसा ही हुआ है। गम्भीर और भावुक कथाओं के लिए समुचित पृष्ठभूमि तैयार करने के लिए किए गये प्रकृति के रूप-व्यापार वर्णनों में यह शैली और भी स्पष्ट

और विशद होकर सामने आई है। ऐसा लगता है कि लेखक के मन में समस्त संस्कृत साहित्य के अध्ययन से उत्पन्न संस्कार जमे हैं। संस्कृत साहित्य में सहजतम्य उपकरणों का विशाल भंडार लेखक के ज्ञान-कोष में है। इसी कारण मुझे इसमें बाण की छाया का आभास हुआ।

प्राचार्य जी—प्रापकी विचार-सरणि को अनुपपन्न और अयोजितक कैसे कहा जाय ? पर क्या यह सली आपसे गचकर नहीं लगी ?

मैं—जी, ऐसा नहीं है। वस्तुतः भारतेन्दु काल से ही हिन्दी-गद्य का विकास होता हुआ एक अभिव्यञ्जना-शैली की दृष्टि में बदलता रहा है। प्राचार्य द्विवेदी से पूर्व का गद्य भारतीय रहा है। उनके बाद गद्य को नवीन परिष्कार मिला है। छायावादी युग का गद्य-और उसके बाद का भी अंग्रेजी गद्य के ढाँचे में ढला। उसने योरोपीय सांख्यिक वैभव को ग्रहण करना शुरू किया। वर्तमान गति-विधि की दृष्टि से दिखाई देता है कि हमारे आज के गद्य में अभिव्यक्ति की सांकेतिकता और सांख्यिकता के नए पटल आविष्टित किए हैं। मेरा मतलब यह है, कि इन बदलते हुए गद्य-रूपों में परम्परागत विद्युत् भारतीय गद्य-शैली का आकर्षक सन्निवेश चारुचन्द्रलेख में है। इसमें जो भव्यता, विराटता, गरिमा और महिमा है उसे देखकर उत्साह होता है और बाणभट्ट के गद्य-वम्भ का स्मरण स्वयं हो जाता है।

स्मिह्वना —

स्फुटता न पदैरपावृता द च न स्वीकृत्यर्थं गौरवम् ।

रचिता पुथगयता गिरा न च सामर्थ्यमप्योहितं वचिन् ॥

प्राचार्य जी—“मलमुपचारेण ।” पर यह तो बताइये कि दत्तकी विषय-वस्तु को लेकर आपमें क्या प्रतिक्रिया हुई ?

मैं—प्राचार्य जी के इन सामयिक प्रश्न से जैसे सम्बलता हुआ और गम्भीरता का अभिन्न करता हुआ मैं बोला—“प्राचार्य जी, मैं तो स्वयं ही अब इस विषय पर आने वाला था। रचि की दृष्टि से मुझे इस कथा की विषय-वस्तु वही अनुकूल और रोचक लगी। इसमें बख्शानी थोड़ी, सान्त्विकी, वास्तविकी, मिडो और नायों की गहमगहमी दुनिया में ही जैसे पहुँचा दिया हो। विषय मेरी रचि का है और माध्य ही मेरे अध्ययन का लक्ष्य भी। दत्तम् शनक के बाद का भाग्य वाचित्र—राजनैतिक, सामाजिक, धार्मिक, सांस्कृतिक—इसमें गुंथ बैठाई के साथ उभरा है। इस विज्ञान चित्र की महती पृष्ठभूमि में सान्त्विक जगत् है। मध्ययुग में हमारे देश में सिद्धों और सान्त्विकों की माया जिनकी भारी आठोप के साथ फैली। लोग भारतीय बोली मिडियों के पीछे बिस तरह पागल हो रहे थे; समाज में कैसा विषटन घाग्घ हो गया था, ऐसी अस्थवस्थित दशा में किम तरह हम पराजित और पराधीन होने जा रहे थे इसका धार्मिक दर्शन चारुचन्द्रलेख में मिलता है।”

इस स्थिति पर पहुँचने-पहुँचते आचार्य जी विषय की गहराइयों में जैसे खो गए हो और तल्लीन भाव से वाग्वारा पर अधिकार करते हुए कहते लगे—

आचार्य जी—आप देखें कि अपने देश में मध्ययुग में तन्त्रों और आगमों का विकास किस द्रुतगति से और कितने रूपों में हुआ है। जगद्गुरु आदि संकराचार्य ने बौद्धों को उच्छिन्न किया। उन्हें राजाश्रय देने वाली केंद्रीय सुदृष्टि और विद्याल राज-सत्ता, जिसके प्रतिष्ठापक सम्राट् हर्षवर्धन थे, विच्छिन्न हो चुकी थी। बौद्धों में तब तक अनेक प्रकार की विकृतियाँ आ चुकी थी। उनमें अनेक यान बन चुके थे। शंकराचार्य ने परास्त होकर वे देश के बाहर चारों ओर छिटक गए। हिमालय को पार करके वे भोट और तिब्बत में चले गए। पराजय की चोट खाकर बहुत से बौद्धों ने विदेशी लुटेरों और भ्रामककारियों से दुरभिसन्धि की। और आज हमारे वर्तमान विहार प्रान्त में इनके संपारामों और विहारों में साधक जीवन के विश्वनामय भड़े विद्रूप बन पड़े थे। समाज पर इन सब का बड़ा अशुभ प्रभाव पड़ रहा था। फिर बज्रयानी साधु तो तान्त्रिकों और कापालिकों के साथ पारस्परिक आदान-प्रदान की दृष्टि से घुलने मिलने लगे थे। पितृ-काननवासी औघड़ों और बीभत्स कापालिकों के वर्धिष्णु अनुयायी दोनों में मगठित हो रहे थे। मिट्टि के लिए उन्मत्त विक्षिप्त वामाचारी सिद्धों का प्रकांड-ताडव वृद्धि पर था। आचरण की शुद्धता पर बल देने वाले निरञ्जनवादी नाथ भी हठयोग, अन्तः साधना और तान्त्रिक सिद्धियों के पीछे लगे हुए थे। इनकी चमत्कार साधना से आकृष्ट होकर नेमिनाथी और पार्वतनाथी जैन सम्प्रदाय भी इनमें आ गए थे। भगवान् शिव के वैजिक तेज पारद और भगवती आदि शक्ति के मौलिक तत्त्व अभ्रक के संयोग से रस-सिद्धि करके मलिन विद्वत् को जरा-मरण से निर्मुक्त करने के महनीय आदर्श का स्वप्न देखने वाले रसेश्वरों की दुनिया अलग बन रही थी। धुँडक साधु अपने पाशुरन मत की तिरस्करिणी लगाकर भगवान् स्वेच्छाचार का आचरण करके सचमुच पशु बने जा रहे थे।”

आचार्य जी की इस नीरवध, वाग्वारा में क्षणिक विराम आया कि मैं भगवान् ही बोल उठा—

मैं—और फिर बौद्धों और तान्त्रिकों के मिथित रूपवाले कापालिक प्रायः बीभत्स साधना-सम्प्रदाय भोट, तिब्बत और मंगोलिया तक फैल गए जिनकी रहस्यमयी भयंकर साधना के रोमाञ्चकारी दृश्य सीद्दीमोला ने उल्लिखित किए हैं। उत्तर भारत में प्रायः सर्वत्र नास्तिक विचार-भूमि पर पनपने वाले उग्रवादी सम्प्रदायों का साम्राज्य सा छा गया था। तान्त्रिकों की ग्रन्थ-रचनाएँ होने लगीं। साधना-पद्धतियों का प्रणयन होने लगा। हाँ दक्षिणापथ इन बातों से अवश्य बचा रहा। वहाँ आस्तिक दर्शनों के आधार पर भक्ति और योग

साधना का विकास होता रहा। आचार्यों ने बड़ी प्रकट होकर वैष्णवमठों का प्रतिपादन किया।”

इतने में आचार्य जी बोलने लगे—

आचार्य जी—आप और मैं देखें कि इन तान्त्रिक सम्प्रदायों ने अपना सिद्धान्त पक्ष भी स्थापित किया। तान्त्रिकों और शाक्तों के अशोक्य-भैरव की प्रशोक्यबुद्ध के रूप में ग्रहण किया। अपरिग्रहो धर्मिताम के अशोक्यबुद्ध रूप के साथ उन्होंने उनके उभयपार्श्व में शक्ति के नारी विग्रह प्रतिष्ठित किए। शाक्तों की आदिशक्ति को शोडो ने उपतारा अथवा नीलतारा के रूप में ग्रहण किया।

मैं—इनके वैचारिक मतवादों की सुन्दर व्याख्या बाह्यद्वारे में है। साधना में भाव-जगत् के प्राधान्य की बात अपने पूर्वज संस्कारों के आधार पर उपास्य की रूप-कल्पना, अमस्कारपूर्ण रहस्यमयी वैयक्तिक अनुभूतियों का विवेचन तथा इसी प्रकार की बहुत सी अन्य बातों के स्वरूप को तर्क बहला एवं विचित्रित्या-प्रधान, आधुनिक बुद्धि के लिए सुगम बना कर रखा गया है। इतिहास की समीक्षा के समीक्षकों को मिलने वाले धर्म-वाणों की वैज्ञानिक व्याख्या भी अत्यन्त समीचीन है। सबसे बड़ी बात तो यह है कि सम्पूर्ण रचना में तान्त्रिक साधना के अनेक चित्र हैं। वे सब कारस्थान प्रहीत होकर तत्कालीन भारत का एक दृष्ट-चित्र प्रस्तुत करते हैं जो कि विशद है और गोचर-प्रत्यक्षीकरण की योग्यता से सर्वथा-उपपन्न है। परन्तु आचार्य जी, साधना के इस साटोप व्यापक विस्तार का परिणाम भी आपके धीमूल में हो सुनने की उत्कर्षता हो रही है।

आचार्य जी—अपने मुल-महल शमशानल के अतरात से द्विज पवित्र की स्वच्छ आभा का विकिरण करते हुए बोले—“सम्यक् पृष्टोऽस्मि भवता” सामाजिक परिणाम की दृष्टि से साधना प्रपञ्च का प्रभाव लोक के लिए अथर्व ध्येयस्वरूप नहीं हुआ। इन साधनाओं में सामाजिक दृष्टि अथवा लोक-समग्र और लोक-रमण भी कहिए—का गुणान्त प्रभाव है। साधकों का लक्ष्य व्यक्तिगत चेतन प्रकाश का अमरमण्डल-प्रवण उल्लेख था। साथ ही वे नितान्त वाचिण भाव में अन्तर्गत में उठने, पानी पर चलने, वृक्ष की शाखा पर घाट होकर प्रेतोत्तर प्रवेश करने की मिथ्याओं के चक्कर में रहते थे। उनकी उल्लेखनीय कीर्तुष और श्रद्धा में अधिक मूल्यवान् नहीं मिला हुआ। कुछ साधक ऐसे भी थे जो वैयक्तिक कल्याण में लोक-मंगल की कामना को पोषित किए हुए थे। जैसे चन्द्रलेखा के द्वारा भाव-दर्शन में देखा हुआ छिन्न मस्तक और गोरक्षनाथ का दृश्य, गोरक्षनाथ माया की वश में करने की बात कहते हैं। पर अन्तुतः यह रहस्य प्रकाश्य ही है। मौडीमौला की किसी योगिक उपनयन में लोक-मंगल सम्पन्न नहीं होता है। नागार्जुन अथवा नागनाथ की रस-मिष्टि का उपपन्न, मारे प्रणत की जरा-प्ररण में मुक्त करने के आनन्द-रमणीय कालान्तर धर्म-

निवेश बुरी तरह असफलता में पर्यवसित हो जाता है और इतना ही नहीं, चन्द्रलेखा को अपने पूर्व सकल्पित लोक-कल्याण के मार्ग से च्युत करके सिद्ध ग्रथवा सच पूछिए तो नितान्त असिद्ध ग्रथवा अन्यथा सिद्ध—योगिनी बनाकर उनकी मानवोचित भूमि का परिहरण करा देता है। भदन्त दमोदरवज्र और यक्षोम्प-भैरव बातों में तो लोक-संग्रही प्रकट होते हैं और इस एकान्त साधना को विश्वजनीन भूमि देना चाहते हैं। परन्तु सोच कर भी वे उस मार्ग से हट नहीं पाते। सामान्य जनता इन सिद्धों और उनके उग्र और बीभत्स वामाचारों से भ्रातकित रहती थी। साधना के लिए निरीह कुमारियों का अपहरण होता था। पञ्च-भकार के अन्तर्गत मुद्रा के रूप में कार्य करने के लिए स्त्रियाँ अपहृत होती थी। घुँडक जैसे साधु-समाज सेना मकलन किया करते थे; ...परन्तु लोक-त्राण के लिए नहीं अपितु समाज-विरोधी पापाचार की सिद्धि के लिए। वे 'पण' की पारिभाषिक सत्ता को भूल कर पारमार्थिक रूप में पशु बन रहे थे। देश पर होने वाले विदेशियों के बर्बर आक्रमणों को लोग सैन्य-बल से नहीं सिद्धि-बल से रोकने का दुराशापूर्ण दिवा-स्वप्न देखते थे। नालन्दा, जालन्धरपीठ तथा अन्यान्य स्थानों के ध्वंस इसका साक्ष्य बहून करते हैं। इस मरुभूमि में अन्त सलिला को दुःसन्धेय धारा की तरह भगवती विष्णु प्रिया एव नाटोमाता के भक्ति-प्रवाह की क्षीण सी धारा दिखाई देती है। साधना के गुह्य और रहस्यपूर्ण जगत् के विकारों का उपचार इस मार्ग में मिलता है। पर इस ग्रीष्म का बल विकारों के महान् सैन्यजाल में भर्कचित्कर ही सिद्ध होता है। कहीं तक कहा जाय, एक महान् सांस्कृतिक विप्लव समस्तान् छाया हुआ था जिसमें विदेशियों को पैर जमाने का अवसर निर्वाण रूप से मिल रहा था।

मै—हूँ, और समसामयिक राजनैतिक परिस्थिति-चक्र का वर्णन भी अप्रत्यक्ष उपपन्न है। देश में हर्षवर्धन के बाद कोई सुदृढ़ केंद्रीय सत्ता स्थापित नहीं हो सकी। सातवाहन का व्यक्तित्व भले ही अनेतिहासिक हो, पर वह तरकालीन राजन्य वर्ग का प्रतिनिधि है। उसका बल, वीर्य, शौर्य पराक्रम, कल्याण-भ्रिनिवेश जैसे कीलित है। निरर्थक भाव-धारा में बहते हुए उसने कृत्यवर्त्म का कोई सदुपन्यास नहीं किया। चन्द्रलेखा के प्रति उसकी विवेकहीन आसक्ति ने उसे स्त्रैण बना दिया था। धियावर भट्ट जैसे सचिव सिद्धियों के स्थान पर ग्रथपायं गृहचक्र में दिङ्मूढ रहे। जयिष्ठ चन्द्र का दल पमुर महासैन्य और अपरिमेय वाजिबल, कर्पूर-अचय की भाँति खिनीन हो गया। पृथ्वीराज चौहान, चाचा कान्हू, कदम्बवास, अशोक चल्ल आदि सभी सामन्त अपने छड अभिमानों, मूर्खतापूर्ण मूढग्रहों में फँसे रह कर सहिति से बचते रहे और देश की स्वतन्त्रता के साथ विडम्बनापूर्ण उपहास करते रहे। इस दुर्भाग्यपूर्ण मौख्य

स्वतन्त्र का दुष्परिणाम हमारे देश को आज तक भुगतना पड़ रहा है। ऐसे स्थलों में आपकी राष्ट्रीय भावना स्पष्ट परिलक्षित होती है।

आचार्य जी—“यह तो ठीक है, आपने देखा होगा कि देश की राजनैतिक अधोगति का विवेचन इसमें है। वस्तुतः हमारी संस्कृति, धर्म और नीति ने सामाजिक परिस्थितियों के साथ सामञ्जस्यकारी परिवर्तनों को सदा स्वीकार किया है। पर इधर मध्ययुग में आकर हमारे विचारकों ने नवीन परिस्थितियों से ताल-मेल बँटाना बन्द कर दिया था। पुराना राजतन्त्र और रणनीति अब सघो-धन की माँग कर रहे थे। पर ससोचन की क्षमता के अभाव में असफलता, पतन और ह्रास ही हाथ लगा।

इतना कहते-कहते आचार्य जी की राष्ट्रीय भावना और देश गौरव की मान्यता को जैसे उम लगी हो और उनके प्रसन्न मुख मंडल पर ग्लानता की छाया परिलक्षित हुई।

मैं—जी, आचार्य जी, आपने यथातथ्य निरूपण किया। आपकी पात्र योजना और चरित्र-चित्रण यद्यपि अपने स्थान पर ठीक है, परन्तु उनमें से अधिकांश को भावात्मक साहचर्य में लाकर एक प्रकार के मात्त्विक कष्ट का अनुभव ही होता है, मैं बह चुका हूँ सातवाहन और रानी चन्द्रलेखा की मार्मिक्युति कष्टकारक है, कैम भायुक पात्र हैं ये। चन्द्रलेखा जैसे सदा भाववेसा भयवा रहस्यात्मक आवाद में ही रहती है, मल्लिशहन अपने कर्तव्य की भूल का भावों की ग्रामस्मिपूर्ण और अवस्तुभूत सम्मति में खोया रहना है। शोचनीय स्थिति है। पर ही जहाँ तक कथा-मिथ्य का सम्बन्ध है इन पात्रों के रूपायन में शब्द—रेखाओं का उत्कीर्णन बड़ा ही कलापूर्ण, माकल्प-मुक्त, यथायं प्रथम जीवन्त है और आपकी मनोगत कल्पना को गोचर रूप में प्रत्यक्ष कर देता है। मैना और बोधा प्रधान पाठकों के लिए सर्वस्व हैं। इन दोनों की दुनिया, मनो प्रलय है। मैना माध्यात्मिकता का अवतार है। पूरे निर्विड अघकार में वही विनाश मन्त्रिण है, मोरीमोना जैसे मायुषों की मिट्टियों का दुर्भेद-मटल उमें धानकित मही बार पाता और फिर अपने एक वाक्य-वाण से उनके सारे अवलोक को मष्ट करके उन्हें श्मशान की जन शून्य उपत्यकाओं में निर्वासित कर देती है। वह भीतर से मारी ऊँच से पुष्प, भावना में नारी परन्तु बर्म में पुरन है, यह विविध समोह है। रानी और महाराज में उमें महत्त्व स्पष्ट है। पर वह मनकें है कि बही रानी का स्थान न लेने। महाराज के प्रति उमें पूर्ण धार्य-ममरण है, पर, विचारों की नाव-भूमि को वह मजबूत से देखती रहती है। अनावित ममरण में वह विषह को विघ्न मानती है। हृदय की रश्म परम स्वाभाविक प्रतिपत्ति में वह किनासा मासिक प्रतिरोध करती है। अत्यन्त सुन्दर और वाक्य-मयी पंक्तियाँ हैं ये, जिनमें अमिष व्यञ्जना भरी है—

“...मैं देती हूँ तो विग्रह भी डरक जाना चाहता है। तुम्हारा अर्घ्य शुद्ध गंगाजल की धार है, मेरे गंगाजल में फूल भी तँरता है। देना चाहती हूँ गंगाजल की धार, आगे उतरा कर वह जाना चाहता है फूल। यही अन्तर है पर दान दान है। अर्घ्यपूर्वक कह सकती हूँ इसमें केवल सत्वोद्रेक है। फूल को रोकना चाहने हो तो रोक लो, हाथ लगाओ, मेरे दोनों हाथ फमे हैं।”

वाह ! घन्य है, मैना अथवा मैनविह ! तुममें राग और क्रिया का अर्पायित समन्वय है। क्रिया से तुम कटोर भूनल पर हो। राग में तुम विशुद्ध अधिकृत अनादिल मानस लोक में।

आचार्य जी—हँस कर—आप भी इन पात्रों की तरह भाव-लोक में पहुँच गये। अच्छा बोधा प्रवान आपको कैसे लगें ?

मैं—जी, मैं बोधा को लेने ही जा रहा था, पर मैना के कठ से निकली भाव-स्रोतस्विनी ने एक मधुर अन्तराय उपस्थित कर दिया था। हाँ, बोधा प्रवान के रूप में एक सच्चे राजमन्त्रिण का दर्शन होना है। बोधा में चाणक्य की भी गुण-गरिमा है। सदा मितभाषी, जडवत् अविकारी, पर सदा जानरहक। दृष्टि अत्यन्त वैनी और दूरगमा। चाणक्य की भाँति उसका मानस भी राग की भाव-मयी सृष्टि के लिए नितान्त अनुवर्त। मैना जैसा पुरुषोत्तम क्षेत्र का दिव्य प्रमाद जो स्वयं दैवेच्छा से उसके उत्सव में उपनत हुमा उनके लिए किसी प्रकार का भावात्मक आकर्षण नहीं रखता। मैना से उमे इसलिए अनुराग है कि वह राजनैतिक कार्य-क्षेत्र में एक अत्यन्त कुशल और कर्मठ सहयोगी की भाँति उसकी विश्वास-भूमि बन कर उसका दुष्प्राप्य विश्रम्भस्थान बन जाती है। मैना और बोधा दोनों की चेतना की अतन गहराइयों में पारस्परिक अनुराग की ग्रन्थियाँ भी निपूड हैं। पर, दैव का दुष्प्रापक ! उन्हें बाहर आने का जब तक अवसर मिलता है तब तक क्याकर का दुःखद अन्त हो जाता है। फिर तो, सातवाहन, बोधा और मैना, तीनों पाठक की भावयित्री कल्पना या भावक-क्यापार में एक गहरा आघात करके अनुस्वान की मार्मिक ध्वजनापूर्ण एक सम्बन्धी रेखा को उत्पन्न कर देते हैं। कला वहाँ साकार होकर पूर्णता का आभास देने लगती है।

आचार्य जी—इस कृति से यदि आपका अनुरजन हुमा है तो मैं करने प्रयत्न को सार्थक मानता हूँ। पर यह तो बताइये कि यदि कुछ आलोचक इस कृति की उपलब्धियों का अन्वेषण करने हुए आधुनिक जीवन के लिए इसकी उपयोगिता और उपादेयता पर प्रश्न-चिह्न लगाएँ और इसकी आधारभूत सामग्री की प्रामाणिकता को भी अप्रामाण्य ठहरावें तो...?

मैं—हो सकता है कि कुछ आलोचक ऐसा सोचते हों। पर मैं तो साहित्य को भौतिक स्पृह उपलब्धियों का साधन नहीं मानता। वह तो भावात्मक और कलागत

सौन्दर्य की अनुपम और अनिवर्चनीय सृष्टि करती है। इसी में कला की पूर्णता है और फिर ऐतिहासिक रचनाओं में तो किसी भौतिक उपलब्धि का अभाव रहेगा ही। उसका उद्देश्य तत्कालीन जीवन का सश्लिष्ट चित्र प्रस्तुत करना है। भारतीय काव्य-परम्परा प्रकारान्तर से साहित्य द्वारा लौकिक उपयोगिता की उपपत्ति को भी स्वीकार करती है। इस रचना में सभी तत्व हैं। मुझे तो इससे निश्चित ज्ञान-वृद्धि भी हुई है और कलागत रामणीयक या सौन्दर्य भी प्रचुर मात्रा में मिला है। रही आधारभूत सामग्री की प्रामाणिकता की बात तो इतिहासगत स्थूल प्रामाणिकता ही एक मात्र सब कुछ नहीं है। आज की स्याकथित वैज्ञानिक पद्धति से, यद्यपि इतिहास का निर्माण बहुत अधिक हो चुका है, फिर भी हमारे इतिहास के किन्ने ही तथ्य आज भी अनुद्धाटित ही हैं। इस रचना में जिस सामग्री का उपयोग हुआ है वह यो ही तिरस्करणीय नहीं है। जनश्रुतियों के धारण में सत्य का आविष्करण विद्वेष समझदारी की अपेक्षा करता है। गृहहिमालय का प्रकरण इसी प्रकार है। कालिदास के कितने ही श्लोकों की भगति प्रस्तुत कथानक में बँटाई गई है। फिर किम्बदन्तियाँ निराला निराधार नहीं उठती हैं। अतः यदि ऐसे भौतिककचसूचक, स्पूलमानी और भारतीय परम्परा से विरक्त आलोचक कुछ कहें तो कोई ऐसी हानि नहीं। भिन्न रसिहिलोकः। कम से कम मुझे यह रचना बहुत पसन्द आई।

आचार्य जी—आपकी मान्यताओं में मुझे सन्तुष्ट है।

वार्ता का प्रसंग कुछ समझा हो गया था। अन्य आवश्यक कार्य आचार्य जी की प्रतीक्षा कर रहे थे। मुझे भी अपने इस धानुषंगिक परावर्तन में हट कर अपने गन्तव्य पर जाने की जल्दी थी। मैंने आचार्य जी से विदा ली। प्रस्थान करने समय मेरे मन में प्रसन्नता, संतोष, उत्तराध और साहित्यकार के दर्शन तथा वार्तालाप का रस-बोध और उसकी मधुर अनुभूति थी। इसे मैं अपनी साहित्यिक तीर्थ-यात्रा मानता हूँ।

प्रागैतिहासिक जीवन की सम्भावित कथा'

●

जयशंकर त्रिपाठी

'मुर्दों का टीला' उपन्यास की रचना १९४६ ई० में हुई। इस उपन्यास का आधार प्रागैतिहासिक 'मोघन-जोदड़ों' की संस्कृति, सभ्यता और राजनीति है। डॉ० रागेय राधव प्राचीन भारतीय इतिहास तथा पुरातत्व के निष्ठावान् ग्रन्थेपक और चिन्तक थे। उन्होंने अपने हम चिन्तन को सामाजिक विसंगतियों की समस्या और समाधान की दृष्टि प्रदान की है। इस दृष्टिकोण में लिखी गई उनकी बृहदाकार कथाकृति है—'महायात्रा-गाथा', (अँधेरा रास्ता, रैन और चंदा) जो सन् १९६०, १९६४ में प्रकाशित हुई। 'मुर्दों का टीला' इसी क्रम में लेखक का इससे पूर्व का सोपान है। आज का मानव अपने समाज में रूढ़ियों का अभ्यस्त हो गया है मनः उसे सहन करना उसका स्वभाव बन गया है। प्रागैतिहास का मानव भी क्या ऐसा रहा होगा, जब कि रूढ़िगत-परम्परायें इसने अधिक दुसह और जबरदस्त थी। लेखक की दृष्टि इससे भिन्न है अर्थात् तब का मानव अपनी व्यक्तिगत स्वतंत्रता के लिए बहुत आकुल था और उसने पहाड़ की विकराल बाधाओं के विपरीत भी अपने जपपोष का स्वर ऊँचा उठाया था। वह आज के रूढ़ि-अभ्यस्त मानव से कहीं अधिक पवित्र था। लेखक ने भूमिका में धारणा यह निष्कर्ष प्रकट किया है—“लौह युग के पूर्ण रहने वाले वे नागरिक जो अपने आपको सृष्टि का सर्वश्रेष्ठ प्राणी समझते थे, इस बात का प्रमाण है कि वे यदि मनुष्य की ही भाँति सुख-दुःख अनुभव करते थे, तो भी अपने समाज से कितने प्रभावित थे और हम जो आज नई भोर के मामले खड़े हैं, हम अभी भी कितने अंधकार में हैं।” (भूमिका पृ० ६) पूरे उपन्यास में लेखक ने ऐसे ही सामाजिक द्वन्द्व का चित्र, जो कभी प्रागैतिहासिक-चिन्तामण्ड पर खींचा गया है, और अब मिट चला है, पढ़ने में अपनी विविध कल्पनाएँ की हैं।

इन कल्पनाओं के आधार पुरातत्व की वे सामग्रियाँ हैं जो 'मोघन-जोदड़ों' की खुदाई में प्राप्त हुई हैं। यह खुदाई १९२५-२६ में हुई थी। 'मोघन-जोदड़ों' मिन्य प्रदेश के सरकाना जिले में है। उसकी खुदाई में जो ध्वसावशेष नगर मिला

है, उनके सड़हर जिस सतह से निकले हैं, उसके अनुसार पुरातत्वज्ञों ने उसकी सभ्यता को पाँच हजार वर्ष पुरानी स्वीकार किया है। 'मोघन-जो-दड़ो' की सभ्यता से मिलती-जुलती सभ्यता के अवशेष हड़प्पा, कलास तथा रोपड़ से भी मिले हैं और इनकी समानता सुमेर-अक्काद के अवशेषों से भी होती है। अतः इतिहासकारों के मत में पाँच हजार वर्ष पूर्व पश्चिम एशिया में पश्चिम भारत तक एक ही मानव-संस्कृति का प्रसार था। 'मोघन-जो-दड़ो' की खुदाई में जो अवशेष प्राप्त हुए हैं, उनमें उस युग की सभ्यता का संक्षिप्त विवरण यह है—“उस स्थान पर एक सुन्दर नगरी थी जिसकी इमारतें ईंट और पत्थर की थी और जिसके मकान, नालियाँ, गलियाँ, और बाजार बड़े सिन्दसिसे में बने थे। वहाँ के लोग गेहूँ की मैदी, कपास के कपड़े बनाना और लिखना भी जानते थे। उस नगरी के खड्डहों में बाट भी पाये गये हैं, जो क्रमशः एक-दूसरे में दूने तोल वे हैं जिससे मिड़ होता है कि वहाँ के लोग गणित भी जानते थे और व्यापार विनिमय भी करते थे। वहाँ से जो रत्न मिले हैं उनसे मिड़ होता है कि वहाँ के लोगों का गुजरात, कर्णाटक, वदरना और ईरान तक में वाणिज्य व्यापार था। वहाँ से जो हथियार निकले हैं वे सब पत्थर और लोहे के हैं, मोहें का पता वहाँ के लोगों का, न था। अन्य कई जानवरों से परिचित होने हुए भी वे घोड़े को न जानते थे। कर्मा की रीति उनमें थी। लिख-पूजा और योगाभ्यास उनके धर्म-कर्म में सम्मिलित थे।” (भारतीय इतिहास का उन्मीलन-श्री जयचन्द्र विद्यालंकार, पृष्ठ ५५-५६)

अब यह मान्यता है कि मोघन-जो-दड़ो और हड़प्पा की वह सभ्यता आक्रामक भावों द्वारा ध्वस्त की गई, ऋग्वेद के उल्लेख के अनुसार भावों ने कीबट, पणिप और किरात जानपदों को विजित किया था, उन्हीं में हड़प्पा और मोघन-जो-दड़ो भी रहे होंगे। डॉ० रामेश रायब ऐसा नहीं स्वीकार करते—“३५०० ई० पूर्व ही लगभग भावों के आने का समय बताया जाता है। क्योंकि अभी तक मोघन-जो-दड़ो में आर्य-चिह्न नहीं मिले हैं; मैं समझता हूँ कि वे यहाँ नहीं आये और जब वे आये तब मोघन-जो-दड़ो नहीं रहा। एक महानगर का मिट जाना आक्रामिक दुर्घटना ही रही होगी। यहाँ कोई उपायसुखी नहीं है, न था ही। फिर भी लगता है पृथ्वी में सब हटात ही दब गया।” (भूमिका, ८-९) और उनका यही अनुमान उनके उपन्यास का भी आधार है। खुदाई में प्राप्त सामग्रियों का उपयोग कर उपन्यास का जो बलवत्त सङ्का किया गया है उसकी समानता हम ५०० ई० पू० के वैशाखी-गणपति की सभ्यता से कर सकते हैं तथा उपन्यास की परिधि में सामान्य और दाम वर्ग के जिम इन्द्र में भी जाती है उन स्थितियों को धात्र के युग में भी रखा जा सकता है। यद्यपि डॉ० रामेश रायब यह स्वीकार करने हैं कि वह सभ्यता लोह-युग के पूर्व की थी, पुरातत्वज्ञ भी यह मानते हैं कि उस सभ्यता को लोह का पता नहीं था तो भी उपन्यास में तलवारों-भालों के प्रयोग का वर्णन है। इन प्रकार बचावगुप्त भाग्य के इतिहास में महा-धोवर प्रागैतिहासिक युग में गयी होती प्रतीत होती है। उपन्यास की क्या कुल २४ अनुच्छेदों में विभक्त है।

कथावस्तु का संक्षेप यह है—“मोघन-जो-दड़ो का श्रेष्ठ मणिवन्ध मिश्र में व्यापार कर अपने बहुत बड़े जलपोत के साथ लौटता है। उसका जलपोत रत्नों, भणियों, खरीदी गई सुन्दरी युवतियों, दामियों तथा दासों से भरा पूरा है। मणिवन्ध जब यहाँ से निकला था तब खाली हाथ था। उसके जन्म का पता नहीं है। मल्लाहों की वह सिन्धु की लहरों के किनारे मिला था, उसका पुराना नाम मन्धु-दण्ड है। जिस जलपोत पर वह कर्मचारी बनकर गया था, उसके स्वामी को मारकर स्वयं ही मालिक बन बैठा और अनुल वंशव का स्वामी बन कर लौटा। जलपोत के साथ मणिवन्ध का घनिष्ठ मित्र मिश्रदेश वासी बृद्ध ग्रामेन-रा अपना जलपोत लिए आ रहा है, वह मिश्र का व्यापारी है। जलपोत पर अन्य तीन विशिष्ट चरित्र हैं— १. नीलूफर (मिश्री युवती), जिसे मणिवन्ध ने दासी के रूप में खरीदा था पर जिसकी सुन्दरता पर मुग्ध होकर उसने अपनी बहुस्वामिनी बना लिया। २. हेका (दासी) और ३. अपाप (दास)—ये दोनों नीलूफर के बाल-जीवन के साथी हैं, नीलूफर के गृहस्वामिनी हो जाने के कारण मणिवन्ध के यहाँ ये अपना विशिष्ट स्थान रखने हैं। ‘मोघन-जो-दड़ो’ ने पहुँचने पर मणिवन्ध का स्वागत हुआ और उसकी समृद्धि ने उसके यश का विस्तार किया।

थोड़े समय के बाद ही कीकट देश से एक गायक अपनी प्रेमिका एक नर्तकी के साथ मोघन-जो-दड़ो में आया। प्रेमिका को कीकटाधिपति चाहता था, पर वह गायक के प्रेम में उसके साथ अपने की बचा कर भाग आई। मोघन-जो-दड़ो के राजपथ पर वह नाचती थी और गायक जो कवि था, गाता था। उसका नृत्य एक दिन बेलों के रथ पर चढ़ कर जाते हुए मणिवन्ध की दृष्टि में पँस गया। मणिवन्ध अभी प्रविवाहित था, नीलूफर उसकी खेल स्वामिनी थी। उसका मन नर्तकी के लिए, जिसका नाम बेणी था, लालायित हो उठा। नर्तकी स्वच्छन्द थी, जहाँ-तहाँ गा सकती थी। उसका प्रेमी गायक विलिम्बितूर इसमें धारति नहीं करता था। मनः ऐसी स्थिति में जल-विहार तथा अन्य समारोहों में सम्मिलित होते-होते बेणी मणिवन्ध की प्रेयसी बन गई और उपन्यास की कथा ने नया मोड़ लिया।

बेणी और मणिवन्ध के इस प्रणय को नीलूफर सहन न कर सकी, यद्यपि मणिवन्ध की ओर से ऐसा कोई भी संकेत न हुआ कि अब नीलूफर उसके प्रासाद में न रहे बल्कि स्वामिनी होने के नाते दास, दासी और रथ जो उसकी सेवा में रहते थे, भय नहीं रहेंगे। कथावस्तु का यह मोड़ ही समूचे उपन्यास की प्राणप्रतिष्ठा है। यहाँ लेखक ने उस नारी-मनोविज्ञान का निदर्शन किया है जो किसी भी प्रणय-उपेक्षिता प्रेमिका में सर्वोत्कृष्ट रूप में हो सकते हैं। प्रणय की इस उपेक्षा में नीलूफर ने अपने दाम्पत्य की उपेक्षा भी दूने क्रोध के साथ भभक उठती है और वह उपेक्षिता नारी दाम-स्वातन्त्र्य और नारी-स्वातन्त्र्य का नेतृत्व करती हुई भागे आती है। पहले उसने समझा था कि बेणी के माध्यम से गायक विलिम्बितूर मणिवन्ध की समृद्धि का उपभोग करना चाहता है लेकिन बाद में उसे ज्ञात हुआ कि यह तथ्य भ्रूट है

घोर बिल्विभितूर निर्दोष है। जब तक उसे यह तथ्य भूठा नहीं प्रतीत हुआ था वह गायक की हत्या करना चाहती थी। तथ्य भूठा साबित होने के बाद गायक को ही अपना प्रणय समर्पित कर देने के लिए उसकी इच्छा बलवती हो उठी। पर गायक अभी भी अपने पूर्व के वेशी के प्रणय पर रोभा हुआ था। मोघन-जो-दड़ो में गणतंत्र शासन है। आगे की परिस्थितियाँ कुछ ऐसी आती हैं, कि गायक का भ्रम दूर होता है। ऊपर नीलूफर मणिवन्ध के प्रसाद से निकल भागती है। प्रसाद में वह हेका के यहाँ छिपकर भी रहती है। गायक बिल्विभितूर और नीलूफर विश्वस्त होकर नये प्रणय मूख में बँधते हैं और थ्रॉपि- (सामन्त) शाही के विरुद्ध नेतृत्व करने को प्रसन्न होते हैं।

इसके समकाल ही नयी घटना घट जाती है। मोघन-जो-दड़ो से उत्तर में स्थित कीकट देश पर अश्वारोही आगों का आक्रमण होता है। अभी ये लोग अश्व से परिचित नहीं थे। अश्व पर चढ़ कर युद्ध करने वाले आगों से इनकी पराजय हो गई। कीकट का अधिपति पकड़ लिया गया, निवासी दास बना लिये गये या आग में भोज दिये गये। जो किसी प्रकार में बच कर भाग निकले वे बहुत दूर का मार्ग पार कर अपने कितने साथियों को रास्ते में भूल-भ्याम में तड़पता छोड़ कर मोघन-जो-दड़ो पहुँचे। उनमें कीकट की राजकुमारी चन्द्रा भी है। पर मोघन-जो-दड़ो में इन निर्वासितों के प्रति सहानुभूति नहीं बरती गई। वहाँ के निवासियों को अश्वारोही आगों के आक्रमण का विश्वास ही नहीं हुआ। निवासियों में वितास और मदिरापान का बोल-बाला था। नाचरंग में समस्त नगर डूबा था। किसी को भविष्य की चिन्ता न थी। चन्द्रा ने किसी प्रकार अपनी इज्जत की रक्षा की और बिल्विभितूर तथा नीलूफर की दारण में गई और उनके नेतृत्व में सहभागिनी बनी।

अब कयावस्तु की प्रगति केवल दो केन्द्रों में होती है—मणिवन्ध और नीलूफर में। नीलूफर की चिन्ता है, कि जब तक मणिवन्ध का नाश नहीं हो जाता या उसकी राक्षस क्षीण नहीं हो जाती, उसका जीवन सुरक्षित नहीं है, दासी हेका और दास अपाव उससे सहयोगी हैं, वह कीकट से आगे मिसारियों और मोघन-जो-दड़ो के दासों का भी प्रतिनिधित्व करने की श्रमशायी करती है। मणिवन्ध के पास अपार पन है। अपने इस विभव के कारण ही वह नगर-अपत्यन का उपगणपति है। वह नरकी वेशी को पाकर अपने बिलाम में तुप्त-सा है।

इस बीच मिथी व्यापारी धामेन-रा जो मणिवन्ध का बहुत निरुत्तम है, मणिवन्ध को सम्राट बनाने का कुचक्र रचना है और इस कुचक्र के हेतु उसे पूरी तरह अपनी मृदु में डर सेता है। उसे सम्राट बनाने की बात धामेन-रा को दगलिए मूमी कि मणिवन्ध के माध्यम में जब उसने मिथी व्यापारियों के साथ मोघन-जो-दड़ो का माना वशापर आह्व और इस सम्बन्ध की प्रस्ताव मण में पारित कराने का प्रयास किया तो गण-सदस्य विशालास ने इसका विरोध किया और गणपति सहित सभी ने उसका साथ देकर प्रस्ताव को अमान्य कर दिया। महानगर (मोघन-जो-दड़ो) की

ऐसे साम्राज्य व्यापार से हानि होने की सम्भावना थी। इसी अन्तराल में एक नई घटना भी घटी, जिसने मणिबन्ध को सम्राट् बनाने की प्रेरणा में योगदान किया। गङ्गाविणी नदी के उस पार मणिबन्ध के सार्थको को, बबंर आर्यों ने जो घोड़े पर चढ़ कर आक्रमण करते थे, लूट लिया। मणिबन्ध ने उनका वर्णन अपने भाग कर बच निकले सार्थाध्यक्ष से जब सुना, उसे सहसा विश्वास न हुआ, पर भाग कर आये कीष्ट-निवासियों ने बबंरो का जो वर्णन पहले किया था उससे इसकी समानता सत्य को प्रतिष्ठित कर रही थी। और मणिबन्ध अपने विभव की चिन्ता में इन लुटेरों से आनकित हो उठा।

अब धामेन-रा को अधिक उपयुक्त अवसर मिला। उमने कहा महाश्रेष्ठ ! तुम सम्राट् बनो सम्राट् । बिना सम्राट् के न्याय नहीं होता। उत्तर में बबंरो का जो आक्रमण हो रहा है, बिना सम्राट् की शक्ति के वह रोकता नहीं जा सकता। तुम अपने को मिश्र का पराजित महान् बनाने की कल्पना करो। इसके लिए अभी मे तुमको अपनी एक सेना तैयार करनी होगी। उस सेना के दल पर तुम इस गणतंत्र की छिन्न-भिन्न कर दो और सारी शक्ति अपने हाथ में ले लो और फिर एक कुल-कन्या से विवाह करो। सम्राट् की पत्नी बनने का अधिकार न तो दासी नीलूकर को ही था और न नर्तकी बेणी को है। महानगर में शान्ति-रक्षकों की जो सेना है उसे धन का लोभ देकर अपनी ओर मिला लो और तब जो भी विरोध में उठे उसको कुचल दो।

ऐसा ही हुआ। शान्ति रक्षकों की सेना को मणिबन्ध ने धन देकर मिला लिया। तब सेना ने मनमाना अत्याचार नगरवासियों पर करना आरम्भ कर दिया। मणिबन्ध ने मिश्री दंग को अपनी अलग सेना भी सुमज्जित की। वह जब निकलता था, सेना के भ्रम-रक्षकों के साथ। जब जैसा चाहता था कर लेता था किसी की अपेक्षा नहीं रखता था। धामेन-रा ने किसी युक्ति से गणतंत्र के गणपति को ही पकड़ कर अपने यहाँ बन्दी बना लिया था और इसकी जानकारी भी किसी को न हुई। निदान इन अत्याचारों से पीड़ित होकर गण की एक सकटकासीन सभा बुलाई गई और उमने विशालाश के न चाहने हुए भी एक मदस्य वाराह के, जो मणिबन्ध से मिल गया था, जर्बदस्त अनुरोध पर सन्धि का प्रस्ताव स्वीकृत हुआ। सन्धि का प्रस्ताव लेकर बैलों के रथ पर दो लड़के और एक पोडशी कन्या जब मणिबन्ध के आवास की ओर चले तो धामेन-रा के सैनिकों ने उनको पकड़ कर धामेन-रा के यहाँ उपस्थित कर दिया। धामेन-रा ने लड़की को बन्दी बना लिया और लड़को को उत्तर देकर वापिस किया, और यह कहा कि लड़की सम्राट् मणिबन्ध की पत्नी सम्राज्ञी बनेगी। लड़के जब तक रथ लेकर वापस आये कि मणिबन्ध की सेना ने विशालाश के निवास पर आक्रमण कर दिया। उस समय जो भी वहाँ थे सब समाप्त कर दिये गये। महानगर का राजपथ सम्राट् मणिबन्ध की जयकारों से गूँज उठा। गणतंत्र समाप्त हो गया।

पर अब जिसकी कल्पना आमैन-रा को नहीं थी, मणिवन्ध के विरोध में जनता उठ खड़ी हुई, यद्यपि जन-सेना के पास सुसज्जित अस्त्र-शस्त्र नहीं थे तो भी उसने तुमुल युद्ध किया। उसके नेता थे विल्लिभित्तूर, नीलूफर, राजकुमारी चन्द्रा, दासी हेवा, दास अण्णाय और थ्रेष्ठ विश्वजित्। थ्रेष्ठ विश्वजित् का प्रवेश उपन्यास के आरम्भ से ही होता है और अन्त तक रहता है। मणिवन्ध के पहले वह महानगर का सबसे बड़ा धनपति था, उसका जलपोत समुद्री तूफान में नष्ट हो गया तब से वह भित्तारी बन गया। वह बहुत ही दर्शन और चिन्तन की बातें करता है। बूढ़, नगा तथा भित्तारी है। वह मणिवन्ध के आयाचारों के विरुद्ध है और जन-सेना में सैनिक की भक्ति मणिवन्ध के विरुद्ध युद्ध कर रहा है। युद्ध तो घनघोर हुआ परन्तु जनता की मेना हारने लगी। विल्लिभित्तूर अदम्य साहस से लड़ रहा है, नीलूफर को यह विश्वास हो गया कि अब हम हार जायेंगे, इस समय वह अण्णाय को साथ लेकर वेणी का बंध करने के लिए मणिवन्ध के प्रासाद में उद्यान के मार्ग से घुम जाती है। वेणी के बंध में पहुँच कर वह उसे समझाती है कि अब तुम सम्राज्ञी नहीं बनोगी, सम्राज्ञी कोई दूसरी बनेगी। आओ, चलो मेरे साथ, जनता का नेतृत्व करो, अपने गायक विल्लिभित्तूर की रक्षा करो। वेणी ने उसे स्वीकार नहीं किया और न ही नीलूफर ने उसकी हत्या की। बातों में बहुत कटुता नहीं आई, परस्पर घृणा प्रकट की गई। पर जब नीलूफर लौटने लगी, परदे से निकल कर आमैन-रा ने तत्वार से उसकी गर्दन काट दी। और सभी तत्काल सम्राट् के महामन्त्री आमैन-रा की गर्दन वहीं छिपे हुए अण्णाय दास ने ऐसी दबाई कि वह मर गया। प्रासाद में तब और मचा जब अण्णाय को अपने लौटने का रास्ता न मिला, वह भूत गया। वह अपने को बचाता हुआ अन्त में मणिवन्ध के बाण से मारा गया।

युद्ध में जन-मेना की हार हो गई। विद्रोही बन्दी हुए, उनमें विल्लिभित्तूर भी था। जनता के समक्ष, मुने समारोह में सम्राट् के आसन पर बैठे मणिवन्ध ने विद्रोहियों का बंध करने की आज्ञा दी। वेणी दगल में बैठी थी। विल्लिभित्तूर भी आया, जनता ने बड़ा शोर किया, करुणा से रो पड़ी, पर वेणी दान्त थी, विल्लिभित्तूर वही था जिसके प्रेमपाद में रँधकर वेणी कीकट से भागी थी, जिसके प्रेम के बसी-भूत होकर गायक को कीकट छोड़ना पड़ा था। द्रविड कवि का वह विषम अन्त उपन्यास की कथावस्तु का एक महत्त्वपूर्ण सघटन है।

मणिवन्ध अब सम्राट् बन गया। उसने आमैन-रा के यहाँ बन्दी गणपति और थ्रेष्ठ चन्द्रहास की पोंडरी कन्या को भी, जो आमैन-रा के विचार में उसकी मावी सम्राज्ञी थी, बंध करने की आज्ञा दे दी। रात की निर्भर दान्ति में प्रामाद के बंध में वेणी के साथ बैठकर वह मदिरापान करने लगा। गूढ़ प्रसन्न था। उसने अपने जीवन की उपेक्षित कहानी सुनाना आरम्भ किया, कि किस प्रकार लघु ने महान् हुआ। उसी समय जनता के रोष में दीप्त बूढ़ विश्वजित् उसकी हत्या के लिए प्रामाद में घुस आया था और परदे के पीछे गड़ा होकर उसकी कहानी सुनने लगा था।

वहानी सुन कर विश्वजित् को आश्चर्य हो गया, यह मणिबन्ध तो उसी का पुत्र है जो उसके जहाज के नष्ट हो जाने के साथ स्त्री के डूब जाने पर तूफान में बहकर समुद्र के किनारे लगा, कितना भाग्यशाली है वह कि उसका पुत्र सम्राट् है। उसमें पिता का प्यार उमड़ पड़ा। तभी बेणी घनघनी हो गई। उसे विल्लिभित्तूर की याद ने सताया। उसके बंध का स्मरण कर वह स्तब्ध हो गई और प्रासाद से निकल कर भाग चली। उसके पीछे मणिबन्ध उसे पुकारता हुआ भागा। मणिबन्ध के पीछे खड्ग-हस्त विश्वजीत् दौड़ रहा था किन्तु पिता के प्यार में। उसने पुत्र कह कर पुकारा भी। पर मणिबन्ध सन्न रह गया, यह मुझे मारने आ रहा है और मणिबन्ध ने बार-बार विश्वजित् को घायल कर दिया। वह घायल होकर गिरा और पुत्र कहकर पुकारता रहा, अब मणिबन्ध को विश्वास हुआ, यह मेरा पिता है, पर उधर बेणी भारी जा रही थी। बेणी अब दूर निकल गई थी। पिता के प्रति मणिबन्ध आकर्षित हुआ। पर अब वह पिता की हत्या कर चुका था।

तभी दिशाएँ फटने लगीं। तुमुल निनाद हुआ। भूकम्प से धरती फट गई। मणिबन्ध भागने लगा। पर किधर जाये। भकान गिरने लगे, धरती से जल और भाग के फव्वारे फूट निकले। सब कुछ वही समाप्त हो गया। महानगर ध्वस्त हो गया। सम्राट् और साम्राज्य की कल्पना धूल हो गई। उपन्यास के सभी प्रमुख चरित्रों की हत्या के बाद मणिबन्ध भी मृत्यु के मुँह में समा गया।

यह समस्त कथावस्तु आकर्षक और अत्यन्त पेचीदी है। अनेक घटनाओं और मोड़ों से समायुक्त है। पर अन्त में यह केवल प्रेमो-प्रेमिकाओं के द्वन्द्व, मिलन, विनाश और घृणा का कल्पना-विलास मात्र रह जाती है, सत्य कम है। जो कुछ उपन्यासकार ने लिखा है, घटनाओं को चित्रित किया है उनमें इतिहास के तथ्यों को छोड़कर सभी कल्पना की सम्भावना है, जिनको इतिहास की रेखाओं पर कही त्रिभुज, कही चतुर्भुज सा और कहीं सम्भवतः उदभावित कर लिया है। कथावस्तु की सजीवता ग्रामेन-रा के उस पड्यन्त्र से आरम्भ होती है जिसमें वह महानगर के व्यापार में मित्र का साभा स्वीकार करा कर लाभ उठाना चाहता है और मणिबन्ध को सम्राट् बनने का प्रलोभन तथा सुभाव देता है। यह पड्यन्त्र भी सफल हो गया था। मणिबन्ध गणतन्त्र को कुचल कर सम्राट् बन चुका था, जनता अशक्त अवस्था में पर वह विरोध करने को समय नहीं थी। उसमें सामर्थ्य तब आयी जब नीलूकर और विल्लिभित्तूर का सहयोग अब नेतृत्व उसे मिला। अर्थात् प्रणय-व्यापार हो शान्ति की परकाया में प्रवेश कर गया। क्या इसके स्थान पर गण के सदस्य विशालास का नेतृत्व नहीं दिया जा सकता था, सम्भवतः ऐसक का दृष्टिकोण है कि घनघनीयों में शान्ति की शमता नहीं होती, क्योंकि मणिबन्ध को भी सम्राट् बनने की बात स्वयं नहीं सूझती, उसकी चेतना का भूतमन्त्र ग्रामेन-रा है, एक विदेशी मिथवासी। उसी के इंगित पर वह भावता है। मणिबन्ध मित्र में व्यापार कर अतुल सम्पत्ति कमा कर आया है। उसने वही महान् पराजित का यश देखा-सुना है। उसमें बुद्धि और साहस है तभी तो जलपोत

के स्वामी को मार कर वह स्वयं स्वामी बन बैठा, परन्तु महान् फराऊन की भांति महानगर का सम्राट् बनने की इच्छा स्वतः उसमें क्यों न जागी। ग्रामेन-रा ही उसे क्यों जगाता और उकसाता है। यही नहीं दूसरी ओर नीलूफर भी, जो विल्लिभितूर का प्रणय प्राप्त कर लेती है, उसे जनता का नेतृत्व करने के लिए सन्नद्ध कर देती है, स्वयं खड्ग लेकर जन-सेना की ओर से लड़ती है, कौन है ? मिथ से खरीदी गई दासी है, और मणिबन्ध द्वारा अपने प्रणय को ठुकराये जाने से तिहिनी बन बैठी है। लेखक को महानगर की भूमि से कोई ऐसा जन-नायक नहीं मिलता जो ग्रामेन-रा के षड्यन्त्र को समझता और उसे प्रवृत्त ठोकर देता। सम्भवतः लेखक का यह निष्कर्ष है कि सारा महानगर विनाश-विम्व की गाढ़ निद्रा में सो गया है। उसमें मानव की तीक्ष्ण चेतना का अभाव है। प्रकारान्तर में लेखक जैसे यह बताना चाहता है कि महानगर (मोघन-ओ-दडो) मिथ की कूटनीति और जन-चेतना के परस्पर द्वन्द्व का प्रजाजा बन रहा था। नीलूफर का चरित्र उसने जितना उज्ज्वल रखा है, नर्तकी वेणी का चरित्र उनना ही घृणास्पद है। नर्तकी वेणी महानगर के मित्र जनपद की कट की रहनेवाली है, नीलूफर मिथ की दासी है। नीलूफर के कार्य, साहस और मन्त्रणाएँ सब प्रशंसनीय हैं। विल्लिभितूर जो जनसेना का सेनापति है, वेणी, नीलूफर और राजकुमारी चन्द्रा तीनों के प्रणय का सौभाग्य उसे मिलता है, जनता के नेतृत्व का यश भी। पर उसमें अपनी कोई मौलिक चेतना नहीं है, उसके चरित्र की एकात्मकता मारी-कल्पनाओं में विभक्त हो गई है। एक ओर तो वह सतकार कर युद्ध करना है पर दूसरी ओर युद्ध की समाप्ति और नीलूफर की हत्या के बाद गांधीवाद प्रथवा लेखक के साम्यवाद का उपदेश चन्द्रा को देता है। तब ऐसा लगता है नीलूफर जो इस प्रारम्भ की विजय भी उसके अभाव में वह पथहीन हो गया है। वह कहता है—“चन्द्रा अपना धर्म भूल जाना। मुझे छोड़ दो। मैं वहीं नहीं जाऊँगा। अपनी पराजय में मुझे अपने आपको भूल जाने दो, वह मेरी ममता थी जो मैं चलना चाहता था। मेरा जीवन समाप्त हो रहा है।” (पृ० ३४६) फिर वह कहता है—“मनुष्य को सहायता देना मेरा एकमात्र धर्म है और पृथ्वी को स्वर्ग की कल्पना ही न रखकर, पृथ्वी पर स्वर्ग उतार लाने का धर्म मेरे महादेव की शक्ति है। जाओ, जहाँ तुम्हारी इच्छा है, मैं वह पूर्ण सामूहिकता चाहता हूँ जहाँ जीवन मरणव्यय कर्म और ज्योतिर्मय विचारों से परिपूरित है, जहाँ गति में धृणा, उच्छृंखलता नहीं, आगे बढ़ने की त्वरा मर्यादा है, बढोर कंकशता नहीं, एक साम्य मणित पर चरता चित्त क्षेत्र है, विश्व का आनन्दमय क्षेत्र है।” (पृष्ठ ३५०) सम्भवतः ये विचार विल्लिभितूर के माध्यम में लेखक के प्रणय हैं। क्योंकि विल्लिभितूर जब अपनी महत्त्व स्थिति में घाता है तब कहता है—“नहीं चन्द्रा ? चलो। पायनी के बीच में मैं नहीं सो सकूँगा। मुझे स्वल्प मनुष्य चाहिए स्वल्प, मनुष्य—” (पृ० ३५१) जिन प्रणय-द्वन्द्वों का ताना-बाना लेखक ने समूचे उपन्यास में बुना है उनके तारतम्य में अन्तिम विजय विल्लिभितूर की हो होनी है। मणिबन्ध विजयी होकर सम्राट् बनता है और वेणी के निर्भर प्रेम का प्यासा बनकर अपने प्रानाद के राजकुमारी में बैठा है, चणक के चणक उठाकर पीता है और

चाहता है वेणी उसे तृप्त कर दे, पर तब वेणी विल्लिभितूर को पुकार उठती है, जिसका वध उसके सामने मणिबन्ध करा चुका है। विल्लिभितूर के लिए पागल होकर वेणी प्रासाद से रात में निकल भागती है और मणिबन्ध उसके पीछे पीछे दौड़ता है। इस प्रकार इन सारे द्वन्द्वों में विजय का श्रेय विल्लिभितूर की आत्मा को है। और जैसा कि पहले कहा गया है समूचा उपन्यास प्रणय-द्वन्द्वों की विसास-लीला, विनास, धूषण और आत्मसात् की रगोन उलझनों की चित्रपेटिका है।

उपन्यास की तीन विशेषताएँ धक्षुण्य बनी रहो हैं—(१) कथारम की मृष्टि जो कथा की प्यास को बलवती बनाये रहती है। (२) दास-दामियो के जीवन के परल के प्रति नई दृष्टि, पूरा उपन्यास ही उनकी गतिविविधियों से ओत-प्रोत है। उनकी कठोर स्वामिभक्ति किस प्रकार अपने जन के सौहार्द में परिणत होकर स्वामी का द्रोह कर उठती है इसके कई सगत उदाहरण इस उपन्यास में हैं। विशेषकर लेखक ने उन स्थितियों को परखने की चेष्टा की है जिनमें पिछी-गद्दी हुई मानवता द्रोह कर देती है, या द्रोह के लिए साहस कर सफल हो जाती है। दास भपाप इसका सही उदाहरण है, मणिबन्ध किसी समय भपाप पर कोड़े बरसाकर उसकी जाल खींचता है। एक समय आता है जब भपाप उनके राजप्रासाद में ही उसके महामंत्री घामेन-पा का गला घोट देता है। (३) तीसरी विशेषता उपन्यास की है, उसकी अपनी भाषा शैली, जगमगाते भाव, सुनहरी कल्पनाएँ और अनेक नये प्रर्थ-बोध। नये प्रर्थ-बोध में नये भाव, प्रकार और मौलिक उपमाएँ हैं, ये सब लेखक की शैली के स्वाभाविक अंग हैं, जैसे—“क्या तुम्हें उनके शरीरों के जलने की दुर्गन्ध नहीं आती मूर्ख ? आकाश के सतरों घनुप पर अपनी घघकती पिपासा का बाण चढ़ाकर स्वर्ग को अपना लक्ष्य बनाना चाहते हो ?” (पृ० २२) “मणिबन्ध के अद्भुत नेत्रों में वैभव का अहंकार ऐसे जगमगा रहा था जैसे तेल में भीगा हुआ वस्त्र एकदम फक करके जल उठता था।” (पृ० २०) “फिर एक बार शीतल चाँदनी धरती पर खेलने लगी। जैसे घोर यातना के बाद प्रसविनी भव मुक्त होकर, श्वेत वस्त्र धारण कर के, शय्या पर लेटी, शाश्वत से, सब कुछ प्रेमपूर्ण आँखों से निहार रही हो।” (पृ० १०४) “मणिबन्ध के हाथ गिर गये। जैसे मछली की आँखा में पानी में हाथ डाल मछुआ अपनी प्रसित वस्तु को बाहर निकाल ले। और वह कोई गलती-सड़ती हुई चीज अपने हाथ में देख ले।” (पृ० १६५)।

कथारम का जो सर्जन उपन्यास में सम्भव हुआ है प्रायः सब प्रणय की चट्टानों के घगर-जगल ही प्रवाहित रहता है, पर वह प्रवाह स्वच्छ और तेज है। इसमें कही नीमूकर है, कही वेणी, कही हेका और कहीं राजकुमारी चन्द्रा। दूसरी ओर हैं, श्रेष्ठमणिबन्ध, विल्लिभितूर, दास भपाप, अश्वय प्रधान। इसलिए यह कथारम अन्य सामाजिक उपन्यासों से अपनी विशिष्टता नहीं कायम कर पाता, जिसे हम कथारम से आगे बढ़कर इतिहास-रस कह सकें, वह इतिहास-रम जो चतुरमेन के ‘बंशानी की नगर बधू’—उपन्यास में पाठक को अतीत में भटका देता है। ‘मुर्दों का

टीला' में केवल उसी महानगर की कहानी सामने आती है उसके समूचे युग और परिस्थितियों की नहीं। महानगर का केवल नाम है, यदि हम मणिबन्ध, नीलूकर आदि की प्रणयलीला को अन्यत्र रखकर देखें तो कोई विशेष अन्तर नहीं पड़ता। क्या मे गण के स्वरूप, गठन तथा उपन्यास में प्रस्तुत उसके विवाद को लेकर जो विस्तार होना चाहिए था वह नहीं हुआ है। तबक योगिराज की जिस तपस्या का उल्लेख उपन्यास में करता है, वह सदा कथा से अलग ही बना रहा, और जब भूकम्प में सारा महानगर ध्वस्त हुआ वह भी घटती में समा गया। योगिराज के निकट आदीर्वाद की आकांक्षा से मणिबन्ध तो जाता है और निराश होकर लौटता है, पर क्या नीलूकर, बिल्विभित्तुर आदि युगानुरूप योगिराज पर अपनी श्रद्धा नहीं कर सकते थे। केवल एक ऐतिहासिक संकेत देने मात्र के अतिरिक्त योगिराज उपन्यास को कोई सजीवनी नहीं देने। इसी प्रकार के दो अन्य प्रसंग हैं, भागी हुई नीलूकर हेका के साथ एक ऐसे गाँव में पहुँचती है जहाँ स्त्री की बलि देवता की तृप्ति के लिए की जा रही है, मणिबन्ध भी अपनी प्रभुता के प्रदर्शन के लिए एक समूह गाँव में जाता है, सम्भवतः ये प्रसंग तत्कालीन संस्कृति और गाँवों की स्थिति की एक भंगक देने के लिए उद्भासित हुए हैं पर वे कथा के घग नहीं बन सके हैं। इतिहास-रम के सर्जन के और भी प्रसंग हो सकते थे, पर लेखक ऐसे प्रसंग से सदा बगल हटता रहा है। क्रीकट पर आर्थों के आक्रमण से पराजित होकर वहाँ के निवासी महानगर में आते हैं। क्रीकट और महानगर का व्यापार सम्बन्ध भी रहा है परन्तु पहले तो महानगर को उन भाग कर आये क्रीकट निवासियों की बात पर विश्वास ही नहीं होता। अगर विश्वास होता भी है, वे उपेक्षा ही दिखाने हैं। गरम्बिणी के पार मणिबन्ध का साथ बवंर आर्थ मूट लेते हैं, पर वह कथा मूषना-मात्र रह जाती है। महानगर का सम्बन्ध नीलगिरि और कर्णाटक से भी था, पर कहीं भी लेखक महानगर की सीमा को नहीं छोड़ता, कर्णाटक या नीलगिरि का कोई पात्र यहाँ नहीं है। क्रीकट की राजकुमारी भिलारिन बन कर महानगर में रह रही है। तब बवंर आर्थों और महानगर के लोगों में क्या अन्तर रहा? उपन्यास की क्या इतिहास की घटियों में बनकर घूम-घूमकर महानगर के समस्त मैदान में बहती रही है, घन इतिहास का रम उसमें नहीं है। ऐसा नहीं है कि प्रागैतिहासिक कथा-वस्तु में इसके लिए सामग्री नहीं थी, जो भी प्राप्त थी उसी का विस्तार इतिहास का रम सा देना, पर लेखक की दृष्टि उस प्रागैतिहासिक महानगर में सामाजिक बलनाओं पर अधिक स्थिर थी। वह दासों के इतिहास के उद्धार में ही कुछ धयतर हो सता है। पर गतिमयी मानवता का इतिहास, जिसे, 'मुझों का टीना' में अभिव्यक्त होना चाहिए था वह केवल दामों का ही तो नहीं है। द्रविड़ मय्यता का इतिहास-विम्ब भी बहुत ऊपर कर सामने नहीं आया, जिसका अतीत सेवक ने क्रीकट में जाया तक देखा है।

उपन्यास में तीन पक्ष ऐसे हैं जो जहाँ-तहाँ कथारस को विस्वादि करते रहते हैं—(१) सवादों में आधुनिक युग के अर्थबोध और उनका व्यर्थ का विस्तार । (२) हत्याओं के बल पर कथा के मोड़ की संरचना । (३) देवी-घटनाओं में निहित कथावस्तु का जीवन ।

आधुनिक युग के अर्थ-बोध के जो प्रसंग आये हैं, वे सभी प्रायः प्रणयालापो में हैं । लेखक ऐसे अवसरों पर सीमा-रेखा का विभाजन नहीं कर सका है, कि उस युग की प्रणय-लीला और आज की प्रणय-लीला के मानसिक सामाजिक स्तरों में कोई भेद भी है ? कालिदास की शकुन्तला यदि आज के युग में हो और दुष्यन्त उसे धरुवीकार कर दे तो क्या शकुन्तला ऋषि-कुमारों द्वारा भी तिरस्कृत होकर भ्रमहाय हो जायगी । उसकी नई स्थिति होगी । ऐसी ही नई स्थितियों के दर्शन हम उपन्यास में होते हैं । प्राचीन काल में नारी-जीवन का जो स्तर रहा है जिसे हम आर्यतर मोघन-जो-दजो के मित्राभियो में भी सम्भावित समझते हैं, लेखक नारी-चित्रण में उसमें बहुत अर्थहीन है । मणिबन्ध का नीलूफर या बेणी से जो प्रणय-व्यवहार देखने को मिलता है वह आज जैसा ही उच्छृंखल है, केवल इसके कि वे मणिबन्ध को महाश्रेष्ठि या प्रभु का सम्बोधन लगा देती हैं । जब मणिबन्ध बेणी से विलिम्बितूर को उसके पथ का काँटा कह कर समाप्त कर देने को कहता है तब बेणी तिरस्कार और क्रोध में मणिबन्ध ने कहती है—“नहीं, मणिबन्ध मुझसे कहो, तुमने जो कुछ कहा उसमें कुछ भी सत्य न था । वह एक भ्रांति मात्र थी, स्वीकार कर लो मणिबन्ध । मैं सच कहती हूँ, मैं तुम्हारे दस चापल्य के लिए तुम्हें निरसन्देह निरसकोच क्षमा कर दूँगी ।” (पृ० ६१) यह भाषण ऐसे अवसर पर आजकल की ही देवी के हो सकते हैं । एक अवसर पर निराश होकर वह सिन्धु में डूब कर मरने भी चल देती है । कहाँ क्षमा की शक्ति, कहाँ उब मरने की कामरता । “किस मुँह से मीठ भूँगी तुम्हारे पास ? और फिर वे आभूषण भी नहीं थे । मेरे हृदय की यातना को तुम सोच भी नहीं सकते महाश्रेष्ठि ? मैंने अन्त में एक उपाय सोच निकाला । सिन्धु में डूब मरने चली पड़ी ।” (पृ० १६६) बेणी व्यक्ति की निर्वलता, आत्मा का हनन, भविष्य का धर्म मृत्यु—पर भी अपनी टीका-टिप्पणी करती है—“महाश्रेष्ठि ! यदि सतत परिश्रम के बाद उसको उसके चिह्न भी मिलने हैं तो भी वह उम और फिर अपने पथ नहीं बदलता चाहता । तुम क्या कहोगे इसे ? क्या यह व्यक्ति की निर्वलता है ? क्या वह उसकी आत्मा का हनन है—क्या जाने जो आज हो रहा है भविष्य में उसी से घृणा नहीं होने लगेगी ? पर कहाँ है वह भविष्य ? भविष्य का अर्थ तो मृत्यु है ।” (पृ० ८६) और यह वही बेणी है जो भविष्य की आशा पर कीकट से अपने प्रणयों के साथ भाग कर महानगर में आई थी, तब यहाँ इसे यह महाश्रेष्ठि मिल गया था । ऊपर उसने जो कुछ कहा है या तो वह उसका प्रलाप है, अथवा स्वयं लेखक यदि किसी दर्शन की अभिव्यक्ति करना चाहता है तो उसका माध्यम मलत है । बेणी का उक्त कथन विलिम्बितूर के प्रति अपने प्रणय की द्विविधा में उच्छ्वसित हुआ है, पर एक समय

आता है जब वह अपनी छाँवों के सामने मणिबन्ध के साथ बैठे उसकी आज्ञा पर विलिम्बितूर का वय होता देखती है। इसके भी पूर्व नीलूफर ने, जब मुड़ चल रहा था उसके वक्ष में किसी प्रकार आकर उसमें विलिम्बितूर का साथ देने का आग्रह किया था, पर उसने स्वीकार नहीं किया था। इसके विपरीत कभी उसका यह भी रूप था कि उसने मणिबन्ध से दृढ़ स्वर में कहा था “मैं गायक से प्रेम करती हूँ। महाधेष्टि, तुम मुझे प्यार करते हो, मैं गायक को प्यार करती हूँ।” (पृष्ठ ८६) गायक के प्रति प्यार का उसका निदर्शन यह था कि उसका वय भाँगों के सामने देखकर भी वह उल्लवसित तक न हों सकी। पुनः अब उसे पूर्ण सिद्धि मिल गयी, मन्नाजी बन गई तब उसे विलिम्बितूर के प्यार ने प्रतर्कित किया। वह प्रामाद में निकल कर भाग चली। मणिबन्ध उसके पीछे-पीछे दौड़ा। अनेक सैनिकों तथा रात्र प्रभुओं के रहते हुए मणिबन्ध का यह प्रमाद, यह घसावधानी, काम के प्रति यह विद्रुप आकर्षण—मिथ में जाकर व्यापार में महान् सफलता अर्जित करने वाले व्यक्तिव के विपरीत पट जाता है। उसी बीच भूकम्प आरम्भ हो जाता है और दोनों भागने लगे जा रहे हैं। लेखक की यह प्रागैतिहासिक कल्पना हृदय को सन्तुष्ट नहीं करती। प्रेमी-प्रेमिकाओं का यह उन्माद-पलायन यात्र के सिनेमा में चित्रित प्रेमियों की ऐसी ही भाग-दौड़ से अपनी बहुत निकटता रखता है। यहाँ क्या निष्कर्ष निकाला जाये? बेनी का यह मनोवैज्ञानिक नारी-चित्रण है, जो एक बार हिमालय के शिखर पर घाट है और दूसरी बार समुद्र की अन्तर्गह्वराई में डूब जाता है। हम तो यही कहेंगे कि लेखक के शिर पर आधुनिकता का भूत मवाद है। इसी प्रकार मनधर्म में सबादो का प्रवाहित विस्तार भी है। जैसे बेनी को मारने का सकल्प कर जब नीलूफर अवास के साथ छिपकर राजप्रमाद में प्रवेश करती है, बेनी के वक्ष में पहुँचती है तब उसका संवाद इतना विमूर्त हो जाता है कि (पृष्ठ १२५ से १३१) पाठक को यह भास नहीं रह जाता कि नीलूफर वहाँ छिपकर आई है। वह किसी पक्ष्य के लिए आई है, वह गुल्मचर है, यह प्रामाद उनके सन्तु का है और दूसरी ओर भीषण मुड़ चल रहा है, जहाँ उसे दीप्त पहुँचना चाहिए। लेखक कौतुक और आश्चर्य तो उत्पन्न करना चाहता है और कर भी देता है, पर सद्गति स्थितियों की हत्या हो जाती है।

इसी प्रकार उन्माद की कथा जैसे हृष्याओं में ही जीवन पा रही है। उन्माद का घन होने-होने बेनी तथा मणिबन्ध को छोड़कर प्रायः सभी पात्र हृष्या के भागी बनने हैं। पमामान मुड़-भूमि में जहाँ सभी एक-एक कर तलवार के घाट उतारे जाते हैं। मेतापति विलिम्बितूर पाषाण होकर अब रहता है, वह तब पकड़ा जाता है जब चन्द्रा उसे खोजकर पुनः मर्चेनन करती है। चन्द्रा तो बटार मारकर आत्महत्या कर लेती है, पर विलिम्बितूर बन्दी बनाया जाकर मणिबन्ध के यहाँ लाया जाता है। लेखक ने ऐसा इसलिए किया कि उसे विलिम्बितूर का वय बेनी की छाँवों के सामने मणिबन्ध की आज्ञा पर बगल कर क्या में प्राण पहुँचना था। यदि

भूकम्प न आ गया होता और महानगर की स्थिति जैसी कि तैसी बनी रहती तो भव उपन्यास की कथावस्तु का कोई जीवन छेप नहीं था जो भविष्य में गतिमान बनता। बिना भूकम्प के ही कथा घटती में समा चुकी थी। सभी आत्महत्या या वध के भागी बन चुके थे। मानसिक विपाद, उल्लास, भ्रम या गतिमान स्थिति भोगने का श्रेय किसी को नहीं मिला। हत्याओं ने कथा को जीवन दिया है और उसकी हत्या भी कर दी है।

द्वैती घटनाएँ कथावस्तु को जीवन और गतिशीलता प्रदान करती हैं। इस तुलना में इतिहास के मोड़ या सामाजिक स्थितियाँ बहुत निर्बल हैं, उनसे कथावस्तु बहुत उपकृत नहीं होती। लेखक की यह अक्षमता उपन्यास में बहुत प्रकट है। मणिबन्ध विश्वजित् का पुत्र है, यह विश्वजित् को पता नहीं है। वह समुद्र की लहरों से फँका जाकर मल्लाहों के हाथ लगता है। वेणी जब विल्किन्सन् के यहाँ से नहीं लौटी, मणिबन्ध उसे स्वयं खोजने निकला, मटकता रहा, इसी बीच ग्रन्थ आ गया और उम लूफान ने वेणी को ले आकर मणिबन्ध के हाथों पर पटक दिया, वह अचेत थी। यदि लूफान ने यह मिसन न कराया होता तो कथा वहीं अवच्छेद हो सकती थी। नीलूफर भी जब पुरुष वेदा में मल्लाहों की गोष्ठी में पहचान ली जाती है और नदी में अपने बचाव के लिए कूदती है तब उसी समय घाँधी आ जाती है घाँधी आने के कारण मल्लाहों के दीप बुझ जाते हैं, वे अपनी नौकाएँ लेकर नदी के किनारे लग जाते हैं और नीलूफर उनके हाथों पकड़ी नहीं जाती। इसी प्रकार नीलूफर छिप-छिप कर मणिबन्ध के प्रासाद में आती-जाती है, कूटनीति करती है, दासों की बैठक रचाती है, पर वह पकड़ी नहीं जाती, इसे भी हम द्वैतीकृपा कहेंगे, गुप्तचर जीवन की महान् कुशलता नहीं। उपन्यास की अन्तिम घटना—भूकम्प, ज्वालामुखी का फूटना सम्पूर्ण कथावस्तु को निरीह बना देता है। वैसे यह घटना तथा योगिराज और नर्तकी वेणी का शरिर तीनों को 'मृदों का टीला' के लेखक ने श्री भगवत स्तरण उपाध्याय के 'सवेरा' संग्रह की 'विश्वं के पूर्व' कहानी से ग्रहण किया है। उसने भूमिका में 'सवेरा' का उल्लेख और उसकी प्रशंसा भी की है। यदि भूकम्प की यह घटना न लाई जाती तो भी कथावस्तु में कोई कमी न रहती। भूकम्प आने के पहले सभी पात्र, केवल मणिबन्ध और वेणी को छोड़कर वध या हत्या के भागी बन चुके थे, कहानी समाप्त हो चुकी थी, भूकम्प लाकर लेखक ने महानगर की भी समाप्ति कर दी जो कि इतिहास का तथ्य था। मणिबन्ध की जब विजय हुई, सम्राट् मणिबन्ध की जपकार बोली जाने लगी। उसकी प्रेयसी वेणी जब उसके घर से बाहर भाग निकली, वया तभी भूकम्प आने का संयोग था, कथा के इस विचित्र प्रवृत्तान के लिए, जो कथा को छोड़कर केवल पाठक को कौतुक तथा इतिहास की अपनी महमति प्रदान करता है, लेखक की सस्ती कल्पना का फल है।

उपन्यास का सर्वाधिक प्रशंसनीय पक्ष है—नारी-मनोविज्ञान का प्रकट। वेणी के सम्बन्ध में पहले चर्चा की जा चुकी है। नीलूफर और चन्द्रा का थोड़ा परिचय

यहाँ दिया जाता है। नीलूफर ने नर्तकी वेणी के घा जाने से मणिबन्ध से उपेक्षित होने पर उसके प्रासाद को छोड़ दिया, जब कि वहाँ उसे किसी प्रकार का कष्ट नहीं था, न तो मणिबन्ध की ही यह इच्छा थी कि नीलूफर उसके यहाँ से चली जाये, पर हाँ यह जरूर था कि मणिबन्ध की दृष्टि में अब पहले वेणी थी, तब नीलूफर। नीलूफर इसे नहीं सहन कर सकी। कोई भी नारी नहीं सहन करेगी, यद्यपि नीलूफर दासी रूप में खरीदी गई है पर उसमें कुलीन नारी के सारे गुण हैं। जब उसने विल्लिभितूर का प्रणय प्राप्त कर लिया तब वह थोड़े से साधन की जिन्दगी में भी, जिसमें उसको बड़े प्रयाम के बाद एक समय का भोजन मिल पाता था, बड़ी सतुष्ट थी, हेका से उसने अपनी स्थिति का जो वर्णन किया है वह नारी की पूर्णता की व्याख्या है—

“मुझे क्या करना है किसी का। जाये मणिबन्ध। वेणी मेरे स्थान को ले ले। यहाँ क्या मेरे जीवन का कोई मोल था? अब मेरे पास मेरा सुहाग है। जो जन्म और वश नहीं दे सका, वह इनती ठोकरें खिलाने के बाद भाग्य ने दिया है, सो क्या उसे मैं यो ही छोड़ दूँ—अब भोग अपनी होती है। कहीं कोई हाहाकार नहीं। विवश-नाग्रो में भी हम सुणी है। न दासत्व है, न स्वासित्व। न किसी ने कुछ माँगने है, न किसी को कुछ देने है। व्यापारिक, राज्य अधिकारी, यह सब हाहाकार की जड़ है। प्रसिद्धि मनुष्य की शान्ति की सबसे बड़ी शत्रु है जो उसके हृदय की कोमलता का हनन करती है उसे एक क्षण चैन से नहीं बैठने देती। हृदय की पूर्ण परितुष्टि ग्रामन्ति और प्रेम में है, न कि दूसरो को धरने प्रचीन करके उन पर धरना यज्ञ जगाने में। हमें, कहा न, अब क्या चाहिए? मुख में, दुःख में मेरा साथी है, सभी हेका, पूर्वजो ने स्त्री के लिए पति ही सबसे बड़ा सुख बताया है। किन्तु पति वह नहीं जो परम्परा बना दे। पति वह जो प्रेमी भी हो। और प्रेम वह नहीं जो मस्ती में हो वरन् विवशता में जिसका जन्म हो, कठोरताग्रो में जिसकी अग्नि-परीक्षा हुआ करे।” (पृ० २५७)

नीलूफर की हत्या के बाद राजकुमारी चन्द्रा ने भी युद्ध के महाविनाश के बाद घायल विल्लिभितूर को सचेतन कर उसके प्रणय की प्रतीक्षा में आशामय भविष्य के साथ उसमें कहा था—“तब है गायक। चलो। वहीं दूर चले जायें जहाँ हम इन दुःखमय सप्ताहों के लिए अलग हो जायें। वहीं किसी निर्जन तट पर छोटा-सा कुटीर बनाकर कद-मूल खाकर बिना दोगे यह जीवन।” (पृ० ३४८) “यह भी एक छल है गायक। घायलों और अशक्तों पर पाँव रक्के नहीं, बढ़ते हुए चलो। हम जीवित हैं। जिन्होंने मृत्यु का द्वार सटवड़ाया है हम उनके साथी नहीं, हमारा द्वार पूर्व का वह प्राकाश है जिसमें सूर्य घाता है—।” (पृ० ३५१) नारी मन के दो रूप हमारे सामने आते हैं एक वह है जो अपने रूप में पूर्ण स्वस्थ है, नारी-जीवन की गरी परिणति की पट्टान जिसमें है, वे हैं नीलूफर, हेका और चन्द्रा। और दूसरा रूप है जो भटवता है, जो नर्तकी के जीवन का है, जो धन-वैभव की अवाचीय में भूल गया है, यह अग्नि है अन्न। उसे पूर्ण तुष्टि नहीं होती। सप्राप्ती बनकर भी वह मन

के विश्वास से सब कुछ छोड़कर निकल भागती है, क्योंकि वहाँ उसे प्रेम न मिला जिसकी धनि-परीक्षा कठोरताओं में हुई थी। लेखक ने इन नारी-चरित्रों को अपने इसी दर्शन का प्रतिनिधित्व प्रदान किया है।

नीलूफर का चरित्र और भी स्वभाविक और आकर्षक मोड़ लेता है। उसका प्रेमी विल्लिभितूर जन-सेना का सेनापति बनकर महानगर की जनता की ओर से युद्ध कर रहा है, दूसरी ओर है मणिवन्ध की मिथ्या डग की मुसज्जित सेना। वेणी जो नीलूफर की प्रियेन्द्रिता में बिजयी हुई थी, प्रसाद के कक्ष में बँठी है। स्वयं नीलूफर अपने प्रेमी के साथ युद्ध-भूमि में है। पहले यह धागा थी, जनता की विजय हो जायगी और मणिवन्ध कहीं का न रहेगा, पर धीरे-धीरे यह धागा धूमिल पड़ गई, निश्चय होने लगा, जनता की पराजय हो जायगी। उस समय नीलूफर के मन में नई करबट ली। उसने सोचा यदि मेरा सोभाग्य छिन रहा है अर्थात् युद्ध करने-कगते विल्लिभितूर पराजित होकर मारा जायेगा, तब पहले उसने स्वयं एक बार युद्ध से विल्लिभितूर को विरत करना चाहा था और कहीं एकान्त में कुटीर बनाकर रहने की सलाह दी थी, पर वह द्रविड ब्रवि अपने निश्चय से न हटा, तो अब नीलूफर उस वेणी को ही सुख में यह सारी खुशी क्यों मूटने दे, वह अपना को साथ लेकर राजप्रसाद में वेणी की हत्या करने के लिए चल पड़ी। युक्ति और कुशलता से नीलूफर तलवार लिए वेणी के पास पहुँच गई, वेणी आश्चर्य में डूब गई। नीलूफर चाहती तो वहाँ उसकी हत्या कर सकती थी। पर वहाँ वेणी से उसकी जो बातचीत हुई उस बातचीत के प्रभंग में नीलूफर ने यह अनुभव किया कि आज वह वेणी से बहुत नाराज़ है क्योंकि उसका पति जनता की ओर से मणिवन्ध की ओर से मणिवन्ध की सेना के विरुद्ध लड़ रहा है, आज वह जन-जन का प्रिय है और नीलूफर उसकी प्रेयमी है। इतना बड़ा सोभाग्य आज इस वेणी का वहाँ उसने प्रयास किया कि वेणी उसकी ओर भा जाये, और वह उसकी अपनी ओर मिलाकर मणिवन्ध को कतारी पराजय दे। उसने उसकी हत्या का विचार बदल दिया—“आज हेका विद्रोह में भागे चल रही है। दासी की अपराजित चेतना की आली फट गई है। आज, चन्द्रा जो एक दिन अपने राजदश की उजाला में जल रही थी, भित्तारिणी बन कर द्रविड़ों का नापश्वर कर रही है और तू ? तू यहाँ इन वरों के यहाँ मदिरा पी रही है ? जैसे के भव मेरे कोई नहीं हैं—स्त्री। मैं इस युद्ध को नहीं चाहती। तू मणिवन्ध की हत्या कर सकती है। सहस्रों निरपराधों का रक्तपात नहीं होगा।” (पृ० ३३१) वेणी पहले तो प्रभावित हुई पर वह ऊपर से दम्भ भरती रही। नीलूफर ने उसके झूठे दम्भ को पहचाना, उसकी हत्या करने का विचार छोड़ा और उसका विरस्कार करने हुए स्वाभिमान में कहा—“तू कुत्ते से नीच है स्त्री। तुझ में आज कोई आत्मसम्मान शेष नहीं रहा है। तूने अपनी आत्मा तक को बेच दिया है। मैं तो लौट जाऊँगी किन्तु

माद रखना मतार कहेगा कि नीलूफर सबसे अधिक करण थी । उसने शत्रु के पशु को उसके चंगुल से छुड़ाकर अनुपम बना देने का प्रयत्न किया था ।—वेणो तू मृत्यु के मुक्त ने हँस रही है । नीलूफर सदा अभिमानी को गिराकर कुचला करती है ।" (पृ० ३३२) अन्तिम वाक्य में नीलूफर के मन की सही अभिव्यक्ति हुई है । लेखक ने नारी-मन की नाडी की सत्य पहचान की है । और उसका यह नारी-चरित्र हिन्दी-कथा-साहित्य में अनुपम है ।

अनुभवों की समीक्षा

गंगाप्रसाद विमल

हिन्दी उपन्यास चर्चा में 'शेखर एक जीवनी' के महत्त्व को जिन दृष्टियों से स्थापित किया गया है, उनमें एक विलक्षण एकमूर्तता इन 'तथ्य' की है कि 'शेखर एक जीवनी' प्रचलित औपन्यासिक शिल्प में 'वस्तु नियोजन' का एक नयापन सामने रखता है। हिन्दी उपन्यास का इतिहास मात्रा और गुण की दृष्टि से बहुत सम्पन्न नहीं है, ऐसी स्थिति में जब कोई कृति दोड़ी भी सम्भावनाएँ लेकर सामने आती है तब उसका 'स्तुतिपरक' स्वागत स्वाभाविक प्रतीत होता है। परन्तु वर्तमान हिन्दी लेखन की गतिविधियों को देखते हुए किसी भी कृति का, उसके प्रकाशन के समय हुआ, उल्हादवर्धक 'स्तुतिगान' पुनर्मूल्यांकन का कारण बन जाता है। जहाँ तक पुनर्मूल्यांकन के आधार का सवाल है, इसमें सन्देह नहीं है कि पुनर्मूल्यांकन उसी कृति का हो सकता है जिसमें अपने रचनाशिल्प का ऐसा गुणात्मक आधार हो जो बहुत पावता रखता हो।

इसमें सन्देह नहीं है कि 'शेखर एक जीवनी' अपने समय का महत्वपूर्ण उपन्यास है किन्तु हममें सन्देह है कि उसका मूल्यांकन जिन दृष्टियों में किया गया है, की है। अपने समय का महत्वपूर्ण उपन्यास होना ही 'शेखर एक जीवनी' के पुनर्वे दृष्टियाँ मूल्यांकन की न होकर 'सामान्यीकरण' की हैं। अपने समय का महत्वपूर्ण उपन्यास होना ही 'शेखर : एक जीवनी' के पुनर्मूल्यांकन का आधार पृष्ठ करता है। हिन्दी उपन्यास में 'शेखर एक : जीवनी' नये वस्तुवृत्त के कारण भी महत्वपूर्ण है, किन्तु ये महत्व सभी उस समय की औपन्यासिक रचना की तुलना के कारण हैं। प्रश्न यह उठता है कि क्या कोई कृति अपने समय की रचनाओं की तुलना के ही कारण वह 'महत्त्व' ग्रहण कर लेती है जो उसे एक चर्चित कृति के रूप में प्रस्तुत करती है। दरअसल इस प्रश्न का साफ-साफ उत्तर प्रश्न में ही निहित है। यदि कोई कृति अपने समय में समसामयिक रचनाओं की तुलना की वजह से महत्वपूर्ण टहराई गई है तो आवश्यक नहीं है कि वह परवर्ती रचनाओं की तुलना में भी महत्वपूर्ण रहे। दूसरा तथ्य यह है, कि सामयिक कृतियों की तुलना के महत्त्व का

प्रश्न समीक्षा की दृष्टि से महत्त्वहीन है। वस्तुतः दोसर एक जीवनी पर इसी दृष्टि से विचार किया गया है। यह विचार या विवेचन कृति का न होकर समसामयिक साहित्य का मूलनात्मक परीक्षण बन जाता है।

'दोसर एक : जीवनी' के बारे में लेखक का दृष्टिकोण कुछ भाषारो पर उप-वास की रचना के बारे में कृच्छेक तथ्य प्रस्तुत करता है, किन्तु शेष तथ्यों में प्रतीत होता है जैसे एक जीवनी का अनुभव किताबी अनुभव हो क्योंकि लेखक एक घोर मध्यमान्डि के शब्दों में गाथा (या साहित्य) को जीवन की धालोचना, जीवन का दर्शन मानता है। तथा दूसरी ओर इलियट के शब्दों में 'भोगने वाले प्राणी और कलाकार' में अन्तर मान कर कलाकार के विशिष्ट होने के 'अभिमान' को प्रस्तुत करता है। किताबी के कथनों से परिपुष्ट किये गये अनुभव की तीव्रता में अग्नेह हो सकता है क्योंकि सर्जक के लिए भोगे हुए या प्रामाणिक अनुभव के बारे में कोई सफाई देना आवश्यक नहीं होता, न ही इस तरह की सफाई की आवश्यकता होती है कि 'भोक्ता और सर्जक' के दो अलग-अलग व्यक्तित्व हैं। 'दोसर : एक जीवनी' में भूमिका की उ-योगिता को लेकर बहस नहीं की जा सकती। सीधे तौर पर 'उपन्यास' में भूमिका का मतनब लिया जाना चाहिए कि लेखक अपनी ओर से उपन्यास के बारे में बता रहा है। उससे उपन्यास के साथ-साथ उस 'सृजन प्रक्रिया' में भी पाठक का परिचय होता है जिसके बारे में उसका कोतुक भाव हमेशा तरह-तरह के रहस्यों की सर्जना करना है। दूसरे भूमिका से किसी कृति की वैचारिक भित्ति स्पष्ट होने की सम्भावना होती है। दोसर एक जीवनी में भूमिका का प्रतिदान दूसरी ही दृष्टि का है। ऐसा प्रतीत होता है जैसे लेखक को अपनी बात समझाने के लिए, अपनी कलामय और विशिष्टता की धारणा की दृष्टि को स्पष्ट करने के लिए अपनी ओर से यत्नव्य दिया हो। इस अनुमान से जो बात स्पष्ट होती है वह यही कि 'उपन्यास' के द्वारा लेखक जिस दार्शनिक सत्य को प्रस्थापित नहीं कर सका, उसे वह भूमिका द्वारा स्थापित करता है।

'दोसर एक जीवनी' की भूमिका के ये तथ्य जो अनीभूत वेदना की वेबल एक रात में देने गये 'विजन' की परिपुष्टि पाते हैं, वास्तव में उपन्यास को एक ऐसे 'अनुभव सगर' की रचना देने हैं जिससे उपन्यास के 'वस्तुत्व' के अनुरूप एक अलग शिल्प की सर्जना आवश्यक प्रतीत होती है। 'थो फटने तक सारा चित्र बदल गया। अर्थ के बहुत में मूत्र मेरे हाथ में थे, लेकिन देह जंग भर गई थी, धूल हो गई थी। यक़र किन्तु गान्धि पाकर मैं गो गया...'। एक महत् मानो अलग (अपवादवत्) अनुभव में सामना करने के बाद—'देह की अममयता' (यक़ान) में वेबल एक ही शक्तता रह जाती है और वह उय सारे 'अनुभूत जीवन तथ्य' को दुदारा जीने या जीने की उन तम अवधि में उगती पुनर्रचना करने की। 'ज्या प्रिन्सोफ' की तरह, 'दोसर : एक जीवनी' की आकारण सम्मानना में कुछ-कुछ अन्य सम्माननाएँ भी हैं। ऐसी सम्माननाएँ पूरे जीवन (अनुभूत जीवन) की पुनर्रचना में सम्बन्धित हैं। 'अनुभूत

जीवन' की इस पुनर्रचना के लिए 'जीवनी' एक ऐसा उपयुक्त माध्यम है जिसकी 'उपयोगिता' उपन्यासकार ने स्वीकार भी की है। 'जीवनी शिल्प' और संपादित (कन्सट्रिटेड) अनुभवों की इस रचना (लेखर : एक जीवनी) की 'रचनाप्रक्रिया' के बारे में जो भी उपन्यासकार ने कुछ ऐसे सकेन दिए हैं जो उपन्यासकार की विचार-दृष्टि का परिचय देते हैं। 'रचना-प्रक्रिया' के आशिक विवरण के कुछ हिस्से बनावटी और ऊपरी लगते हैं, जिनको हम 'किताबी' कह चुके हैं, क्योंकि उनका पूरी रचना में अगर कोई सम्बन्ध है तो वह यह कि वे रचना की 'स्पष्टीकरण' बनाने हैं। 'उपन्यास' के भीतर भूमिका की सफाई देने वाली 'मुद्रा' के कई अंश हैं। वे सब के सब अंश जो 'समग्र भूमिका' बनाते हैं, उनसे 'लेखर : एक जीवनी' का एक दूसरा ही रूप धुनता है और वह रूप उपन्यास विधा से दूसरी विधा में संचरित होता प्रतीत होता है। रचनाकार की विशिष्टता के अभिमान की रक्षा करने के प्रयत्न भूमिका से लेकर एक लेखक के 'आत्मवृत्त' के अनेक प्रसंगों में 'लेखर : एक जीवनी' प्रस्तुत करती है। यह लेखक जो 'वाचक' (नैरेटर) है, सजक से भिन्न है—ऐसा स्वयं अज्ञेय ने माना है। *सिवाय कुछेक घटनाक्रमों को सजक ने अपने 'अनुभवों' के वृत्त में लिया है। अपने 'अनुभवों' के इस क्रम में 'द्वितीय संस्करण' की सक्षिप्ता भी भूमिका में अज्ञेय ने हिन्दी पाठक (और आलोचक) के आग्रह में कुछ अज्ञेयी अंशों का हिन्दी अनुवाद दिया है—परन्तु जिस ध्वनि से अनुवाद देने की बात कही गई है, उसकी 'बनावट' की अपनी एक मुद्रा है, संयोग ही नहीं है 'बनावट की यह मुद्रा' उपन्यास में जगह-जगह मिलती है जिसमें साफ-साफ यह अन्दाज तो लगाया ही जा सकता है कि 'एक लेखक की जीवनी' (क्रान्तिकारी के स्वभाव की कहानी) के रूप में जिस 'बनावटी ससार' की रचना अज्ञेय ने की है, वह उनका अपना ससार है, कहा जाय तो उपन्यास के अच्छे हिस्सों में ऐसी बनावट सजक की मनोदृष्टि का 'घातक हस्तक्षेप' है। 'घातक' इसलिए की उपन्यास के 'घटना सकलन' से जिस अर्थ की परिकल्पना की सुविधा पाठक के पास है, मानायास वह सुविधा और स्वतन्त्रता, यह हस्तक्षेप की प्रवृत्ति, उससे छीन लेती है।*

'भूमिका का प्रकरण' 'लेखर : एक जीवनी' के सिलसिले में रचनाकार की वृत्ति (इन्टेन्शन) को समझने में सहायक है, क्योंकि किसी रचना द्वारा लेखक क्या कहना चाहता है, कभी-कभी भूमिका में इसके सूत्र मिल जाते हैं। इसे मात्र संयोग ही मानना चाहिए, कि 'सफाई देने की मुद्रा' में जिस 'सफाई' को प्रस्तुत करने की 'अज्ञेय' की मनोराशा है, उसका रूप उल्टा ही बनता है यानी लेखक 'रचनात्मक स्तर' पर 'एक्सपोज़' होने की बजाय वस्तुव्य के स्तर पर अपनी 'वृत्ति' का खाका खींच देता है। 'लेखर : एक जीवनी' औपन्यासिक कृति की रचना के अनिश्चित लेखक की क्या 'वृत्ति' है इसकी पहचान के लिए 'लेखर : एक जीवनी' की 'राजनीति हीन राजनीति' को देखना पड़ेगा। यह 'राजनीति मनोवैज्ञानिक ग्रन्थ विमोचन' और अहं विलयन' की प्रक्रिया के बाद स्पष्ट होती है। ग्रन्थियों या मनोव्यूहों के घटनाचक्र में 'पिता

और माँ' दो ऐसे केन्द्र हैं जिनके प्रति तीव्र अस्वीकार (और माँ के प्रति तीव्र घृणा) की 'वृत्ति' बालपन के गुस्ते में जाहिर होती है, किन्तु विलक्षण ढंग से इस 'घृणा और अस्वीकृति की वृत्ति' का रूपान्तरण 'विद्रोह' में जाकर होता है। विद्रोह भी ताकिक आधारों पर केवल रचनाकार की उपस्थिति के रूप में स्पष्ट होता है। अन्यथा 'सिखर' का पूरा 'चरित्र' पोजिटिव रोमांटिक चरित्र है। वह अपनी खोज में जिस गूफान्त, जंगल, नदी, पर्वत क्षेत्रों में 'मटक़ा किया' है, 'वह खोज' परितुष्टि की खोज है। स्वयं उस खोज के विवरण को रचनाकार ने जिस ढंग से व्यक्त किया है, उसमें कुछ न कर पाने की विवशता ज्यादा है। अगर कुछ हो जाता है तो यह मयोग है। मनोवैज्ञानिक शब्दावली में पूर्ति के सिद्धान्त में परिचालित है। यह खोज जो कि प्रभाववृत्ति में आकाश के रूप में धाई है इसी मनोवैज्ञानिक आधार पर स्पष्ट हुई है—

“अपने शरीर की माँग को वह नहीं समझा लेकिन उसे लगता है वह कुछ अनुचित है, कुछ निषिद्ध है, कुछ पापमय। वह चाहता है, कि किसी तरह उसे दबा डाले, कुचल डाले “कि इसका साधन क्या है, लेकिन कविता में रचि धी और हमलिए उसे आसत थी कि वह उसमें भ्रमा सहेगा।”

दरअसल यह 'यौनावेग' की उदात्त यात्रा का व्यावहारिक स्फोट नहीं है, बल्कि इस किस्म की युक्ति की चाह 'परिपूर्ति' या 'सबस्टीट्यूट' की खोज है। यह एक आवेग में खुद को निकम्मा पाने के गुस्ते से दूसरे में पदार्पण है। बाहर में यह 'उदात्त प्रक्रिया' लग सकती है। 'क्राइड' ने कलाकारों आदि के मनोविज्ञान में इस तरह की प्रक्रिया का उल्लेख किया है। 'सिखर' के सिलसिले में यह सच भी उतर सकता है, किन्तु वहाँ एक 'पेंच' है और वह पेंच खुद को असमर्थ पाने का है। वह असमर्थता भी सत्कारों के प्रभाव से बाधित होकर सामने आती है। अगर 'विद्रोह' की वृत्ति सही रूपों में विद्यमान होती तो 'सत्कारों' के बोधे फाड़ने का काम प्रमुख होता। एक 'आवेग' से दूसरे में पदार्पण करने का तर्क केवल इसी प्रसंग में सही पड़ता है, क्योंकि 'कालान्तर' में नेवर का जो निर्माण होता है, उसके लिए वे समसामयिक स्थितियाँ 'उत्तरदायी' हैं जो सत्कार को उनके मूलरूप में सम्बोधित करने की क्षमता उसमें देते हैं। परन्तु संसार एक जीवनी के सिलसिले रूप को देखने हुए किसी क्रम में उसका परीक्षण नहीं किया जा सकता, क्योंकि उसका क्रम जीवनी का क्रम नहीं है, उसका क्रम 'सिन्धु' का है। वह क्रम स्मृतियों की गुफाओं में भस्म करने वाला 'सूक्त साहचर्य' का क्रम है। और उसके 'क्रम' की धुरधुरानि आतुर के प्राधान्यकारी अनुभव में होती है। वह सूत्र बिन्दु है उस 'विजन' का, अन्तर्दृष्टि के चमकृत या जागृत होने के उस प्रोटो-बिन्दु का, जिसने पुराने अर्थात् व्यतीत सगर का दूसरा अर्थ गुलता है।

'नेवर एक जीवनी' उपन्यास और जीवनी के बीच की विषम श्रुति मानी जा सकती यदि उसका परिवेश 'बनावटी' न होता। किसी हद तक इस तरह के अनुमान

कान्ते की बाया 'वक्ताव्यवाची भाषा क्रम' भी नाते हैं जिनसे घटनाक्रम की तीव्रता में कमी ही नहीं आती बल्कि उनके तोलेपन में शैथिल्य आ जाता है। जिसे हम पहले 'विशिष्टता का अभिमान' कह चुके हैं दरअसल वही 'विशेषता' इसकी औपन्यासिक सृजना में बाधा है। यह कह कर मैं 'शेखर एक जीवनी' को ऐसा होना चाहिए था के भाव से देखना नहीं चाहता अपितु 'जैसा है' उसमें 'कुछ और हो जाने' की जिन सम्भावना की मृत्यु होनी है—उस तथ्य की ओर संकेत करना चाहता हूँ। यदि एक पाठक के नाते मेरे पास यह अधिकार बचा हुआ है कि मैं सम्भावनाओं की कृति में सम्भावनाओं की मृत्यु की बात कर सकूँ तो मुझे कहना होगा कि शेखर एक जीवनी में जीवनी शिल्प की सम्भावनाएँ (किमी सोमा तक शिथिल होने हुए भी) हैं लेकिन वे 'सम्भावनाएँ' बाधाओं के सिखर से नीचे की ओर झुकी हुई हैं। 'शेखर एक जीवनी' का जीवनी-शिल्प एक ऐसी मीनार है जिसका ऊपरी सिरा सदैव नीचे की ओर झुका हुआ है अर्थात् उसका 'सगाव' अपनी मूलवृत्ति से हटा हुआ है। आरम्भ से लेकर अन्त तक घुमक्कड़ लेखक के जीवन प्रसंग १५-स्वीकृत किसी 'तुला' में तोले गये गये हैं। उनमें 'मात्रानुभव' सगत हैं, उन्हें 'पथार्थ' की 'मोहर' भारतीय बनाती है; किन्तु उन्हें 'तोड़ने' की छोटी सी कोशिश भी उनकी भारतीयता के रंग को धुँधला कर डालती है। नीले और चकमक रंगों की परिणति धूमिल और मिलेजुले फीके रंग में होनी है। कहना न होगा यह 'शेखर एक जीवनी' का वह प्रबल पक्ष है जो इसकी 'सृजना' को पक्षाघात से पीड़ित करता है। यह बात दोनों भागों की समग्रता को लेकर तो वही जा सकती है किन्तु 'प्रथम खण्ड' ज्यादा सही उदाहरण है।

शेखर की तस्वीर के जीवनीपरक रूपों में जिस आत्मविश्लेषण की प्रवृत्ति द्वारा शेखर एक व्यक्ति के रूप में उपस्थित होता है, उसे हम आतंक के अनुभव के माझान् के मिलमिले में ही देखा जाना चाहिए। उसका 'समग्र प्रभाव' तभी बनता है। एक 'तस्वीर' के लिए रेखाओं का मानवसम रूपात्मक होना जरूरी नहीं है, उनके परिप्रेक्ष्य की रेखाओं और रंगों का सम्मिलित प्रभाव जिस एकांगित की मज्जा करता है वह अर्थमय होती है। अर्थात् शेखर एक जीवनी में शेखर के निजी व्यक्तित्व की एक सामाजिकता है; क्योंकि वह उपन्यास की समग्रता में वर्ग चरित्र के रूप में दिखाई देता है। परन्तु लेखक की 'वृत्ति' उसकी सामाजिकता की वैयक्तिकता में रूपान्तरित कान्ते की है। इसकी छुटपुट कोशिश ही नहीं, बल्कि औपन्यासिक गिनन की पूरी चानाक कोशिश उपन्यास में मिलती है। वह 'शेखर' जो एक व्यक्ति के रूप में प्रस्तुत होता है, और अपने 'जीवन प्रसंगों' की स्मृतियों में एक व्यक्ति के निर्माण का इतिहास प्रस्तुत करता है। पर क्या यह व्यक्ति—'निर्माण' है? 'जीवनी' के रूप में यह व्यक्ति निर्माण हो सकता है किन्तु उपन्यास के रूप में अपने समसामयिक दवावों से बनता हुआ शेखर आजादी के दिनों का गुस्सेल युवक है। वह हर चीज से मुक्ति माँगता है। 'निजी हित की मूर्ति' जैसा दावा निःसन्देह शेखर के व्यक्तित्व को एकान्त व्यक्ति बना डालता है। अज्ञेय ने आत्मनेपद में स्वीकार

किया है कि शेखर की स्वातन्त्र्य की खोज, टूटती हुई नैतिक रुढ़ियों के बीच नीति के मूल-स्रोत की खोज है। कह लीजिए कि समाज की खोखली सिद्ध हो जाने वाली मान्यताओं के बदले व्यक्ति की दृढ़तर मान्यताओं की प्रतिष्ठा करने की कोशिश है। मैं मानता हूँ कि चरम आवश्यकता के, चरम दबाव के, निर्णय करने की चरम आवश्यकता के क्षण में हर व्यक्ति झकेला होता है : और उस झकेलेपन में वह क्या करता है, इसी में उसके आत्मिक धातु की कसौटी है। 'शेखर' के बारे में भर्त्सना का यह कथन किभी हृद तक शेखर के चरित्र की गरिमामय प्रभामण्डल देने का है। 'निर्णय' या 'चुनाव' की आजादी शेखर में नहीं है। वह हर दूसरी स्थिति में उसका चुनाव कर लेता है जिसमें असाधारणता का अभिज्ञान है या वही जिसे धुनने से खुद को विशिष्ट मानने की सुविधा प्राप्त है। इसलिए शेखर के व्यक्तित्व में जिस व्यक्ति का चेहरा दीखता है, वह व्यक्ति 'निंदी हितों' की लड़ाई में मग्न एक ऐसा व्यक्ति है जिसे अपने समय के जीवन की तीव्र घटनात्मक गतिविधियों की सुविधा मिली हुई है। अतः यहाँ पर यह स्पष्ट हो जाता है कि शेखर के व्यक्तित्व में वैचारिकगरिमा नहीं है। वह वैचारिक गरिमा जो उसे न तो 'समाज' से आघटती है और न उसे व्यक्तिवादी बनने देती है। अपने 'स्वीकार' की एक गरिमा-वाची प्रभामण्डल देने की सारी प्रक्रिया में शेखर के व्यक्तित्व का लोखलापन भ्रमकता है। उसमें 'स्फिर' होने जैसी गरिमा नहीं है, भटकाविया की तर्कहीन 'भावार्थगी' है। 'शेखर' की इस अधूरी कहानी में अगर वही 'गहराई' की कमी है तो वह उसका वैचारिक धरातल है। इस विचारनिष्ठा की परिपूर्ति के लिए शेखर का रूप में एक ऐसे ससार से जुड़ जाता है जिसकी संवत्ति यथार्थ दुनिया से नहीं है। वह कहते हुए 'शेखर एक जीवनी' के तीव्र घटनाचक्र, जो कि 'समय की घटना' है व उस परिवेश को कुछ देर के लिए अलग रखना पड़ेगा जिसमें ज्ञानिकारियों का स्वाभाविक 'उन्मेष' ऐतिहासिक सध्य है। स्वयं 'भर्त्सना' में अपने ज्ञानिकारी जीवन की कतिपय सच्चाइयों को 'शेखर : एक जीवनी' के परिवेश के रूप में चित्रित किया है किन्तु वह 'शेखर, एक जीवनी' शेखर के व्यक्तित्व से मेल खाने वाली चीज नहीं है। इसीलिए उसे अलग कर 'शेखर' के 'व्यक्तित्व' की देखा जाय तो उसमें 'वैचारिक स्थिरता' के अतिरिक्त ऐसे आभास भी मिलते हैं जो 'शेखर' को 'हमारी' कथाक्रम का 'व्यक्तित्व' बनाने हैं। 'शेखर' के चरित्र में 'रोमांटिक' होने और धुपधुप अपनी स्थिति की स्वीकृति का ही एक विरोधाभास नहीं है बल्कि अग्र्य स्तरों पर वह अनेक रूपों में विरोधाभासों का चरित्र है। दरअसल विरोधाभासों की प्रक्रिया के अन्तर्गत ही शेखर के व्यक्तित्व में 'मह' निर्माण देखा जा सकता है। शेखर के व्यक्तित्व में 'विरोधाभासी प्रवृत्ति' को लेकर विजयमोहन सिंह ने शेखर को घृणा, प्यार, विद्रोह आदि सभी प्रयोगों में उसे एक 'अप्रौढ रोमांटिक ज्वार' में प्रवाहित माना है।

'शेखर' के व्यक्तित्व की 'अतिरिक्त गरिमा' में अस्मिन्निष्ठ करने का सबसे बड़ा उपकरण रचनाकार के पास शेखर को विद्रोही या ज्ञानिकारी के रूप में चित्रित

करता है किन्तु दूसरे भाग के अन्त में 'शेखर' के जीवन में 'शैथिल्य' का जो भाव उभरता है, वही भाव शेखर के व्यक्तित्व का मूल भाव है। यद्यपि उस मूलभाव में अतीन्द्रिय दृष्टि प्राप्त करने वाला शेखर कर्म में विश्वास की बात भी कहता है तथापि कर्म के विश्वास का मूल बिन्दु शेखर की खोज का बिन्दु है। वह अन्तहीन खोज है। समीक्षकों ने माना है कि शेखर आत्मकेन्द्रित, अहलीन एक व्यक्तिवादी चरित्र है तथा वह विद्रोही, अन्तिकारी, अहमन्य, उद्धत, निडर, सधर्षशील, अन्तर्बोध बलिष्ठ तार्किक, बहुज लेखक आदि जो कुछ भी है, वह उसकी 'निर्मिति' है अर्थात् यह सब कुछ बनने की क्रिया बचपन से शुरू होती है। यह मान लेना शेखर के व्यक्तित्व को एक सामान्यीकृत आधार पर देखना है। शेखर के 'व्यक्तित्व' के निर्माण का एक मूल तत्त्व है जो निरन्तर अनेक रूपों में उसके सामने आता है, और वह आतक है 'मृत्युभय'—जिससे उसकी विचारणा बनती है। चाहे मृत्यु के प्रति शेखर का राग आत्म-राग के प्रतिरिक्त कुछ भी नहीं है। 'मृत्यु' के अनुभव को जब वह अपनी विचारणा का तार्किक आरोप देता है तब वह एक दार्शनिक की भाँति, यथार्थ के पक्ष से हट कर अपनी प्रतिक्रियाएँ व्यक्त करता है। यह अजीब बात है कि शेखर का 'मृत्युसाधारण' भी एक निमित्त घटना लगती है क्योंकि 'फाँसी' की साँप की आँवों का अत्यन्त तुफारमय सम्मोहन के रूप में बिम्बीकृत कर वह 'जड़ता' के दर्शन को स्थापित नहीं करता अपितु मृत्यु के ठण्डापन को वनावटी बैराग्य की आँख से देखता है। 'मृत्यु' के अन्य साधारणों में 'शेखर' 'मृत्यु' के बारे में जानने की अथवा बेचैनी से सज्जत है। मृत्यु के सबसे बड़े अनुभव के सामने वह डरा हुआ 'बिम्ब खोजू' व्यक्ति है जो अनुभव की समग्रता और तीव्रता के प्रतिकूल है। इस बिन्दु से लौट कर जब शेखर अपने पूरे जीवन को देखने की ओर उन्मुख होता है तो उसमें अस्वाभाविकता कम लगती है। अस्वाभाविकता उन सभी स्थलों पर प्रकट होती है जहाँ शेखर का रचनाकार अपनी तरफ से 'धारणागत सृष्टि' करता है। यह हम पहले भी कह चुके हैं कि वे असा वनावटी लगते हैं। केवल वनावटी ही नहीं 'भौप्याधिक्रम' में उनकी संगति सदेहास्पद है।

'शेखर एक जीवनी' में शेखर का 'नायकत्व' पुरानी धारणाओं से बधा हुआ है। आश्चर्य है कि वह अपनी प्रसंग विविधता में जो अलग से अलङ्कृत है और पराजित होने पर भी 'नायकत्व' के विजय भाव से जुड़ा हुआ है। यानी शेखर 'बचपन' में अगर उपेक्षित महसूस करता है तो भी उस 'उपेक्षा' को अपने अह की गतिविधियों में भागे ले जाता है, यदि वह लेखक के रूप में प्रकाशक से प्रताडित है तो भी वह 'शशि' को रोमांटिक प्रेरणा से परिपूर्ण है। अगर ये 'कथाप्रसंग' प्रतीकों के रूप में लिखे जाय तो शेखर और मध्यकालीन नायकों में सिर्फ परिवेश की पृथक्ता रह जाती है क्योंकि शेखर के 'नायकत्व' की धारणा में जो अभिजात विजय है वह उसे महानता के मूल्यों से बाँध लेती है। अपनी नैतिक कमजोरियों को 'मनोवैज्ञानिक' 'दृष्टान्तों' के रूप में रख कर 'शेखर' उन्हीं 'प्रतिगामी' शक्तियों के हाथ का कठपुतला है जो

‘धर्म’ की रक्षा के बहाने अपनी कन्या के विवाह का पड़्यन्त करता है तथा पुनः छपाने के बहाने दूसरे बड़े लेखक से गठबन्धन किए हुए है। इसीलिए यदि साक्ष्य के रूप में शेखर का ‘मनोविज्ञान’ लिया भी जाय तो वह असंगतियों से भरा पड़ा दीखता है। वह काम भावना से पीड़ित नायक तो है ही, साथ ही अपने ‘निर्णय की स्वाधीनता’ के तर्क से व्यक्तिवादी बनकर अपने समय की सामाजिक गतिविधियों से प्रभावित भी है। वह ‘समाज सुधार’ की अव्यक्तिवादी नैतिकता में प्रस्त ‘नायक’ है, इसीलिए यह प्रश्न उठना स्वाभाविक ही है कि जिन आधार पर शेखर एक जीवनी का लेखक उसे व्यक्तिवादी करार करने का पूर्वाग्रह प्रस्तुत करता है वे आधार पूर्ण नहीं हैं। ‘शेखर’ दूसरी ही तरह का ‘नायक’ है, और कहा जाय तो वह रचनाकार के हस्तक्षेप से निर्मित एक ऐसा नायक है जिसमें वे सभी विशेषताएँ हैं जो एक प्रधानवादी नायक में हो सकती हैं। कर्म के विश्वास से सजग शेखर का नायक मृत्यु के आन्तक से प्रस्त भी है, काम पीडा से पीड़ित भी है और क्रान्ति के दर्शन से प्रभावित भी। परन्तु उसके ‘नायकत्व’ की ये सीमाएँ न उसे शास्त्रीय परिपाटी का नायक रहने देती हैं और न आधुनिक किस्म का नायक। या वह इनमें से किसी भी तरह का नायक नहीं है या है तो वह एक तरह की मिनी जुनी आकाशाग्रो का नायक है। यहाँ ‘शेखर एक जीवनी’ में शेखर के नायकत्व का परीक्षण करते हुए भी रचनाकार की विदोष वृत्ति का अनुमान पाने हैं, और वह अनुमान है कि लेखक स्वयं उसे क्या बनाना चाहता है। शेखर की रचना का यह सबसे बड़ा विरोधाभास है। ‘शेखर’ की अपनी स्वाभाविक गति अपने खोजने की है जब कि लेखक की वृत्ति उसे बनाने की है। इसलिए शेखर के मनोविज्ञान में दृष्टान्तवाची प्रवृत्ति का प्रयोग ज्यादा उसके जीवन प्रसंगों से उभरती हुई स्वाभाविक मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया उसमें कम मिलती है। ‘भय’ के मूलभाव से मुक्ति पाने का जो प्रसंग है, वह इसी असंगति के कारण अपनी स्वाभाविकता से बँटता है। शेखर के शेष जीवन में निर्भीकता से जितने भी दृष्टान्त हैं उन सबको ‘पूर्वदीप्ति’ वास्तव के अनुभव के माध्यम दिखाने की जो कोशिश है वह कोशिश विरोधाभासों की जन्म देती है। ‘विद्रोही’ के ‘मनोविज्ञान’ की आधारशिला प्रत्यक्ष ‘पूणा’ बनाने हैं, जिसकी स्वाभाविक परिणति ‘मानववाद’ होने में ही भवेगी, ऐसा सन्देह किया जा सकता है। दरअसल ‘पूणा’ की मिट्टि के लिए तर्क जुटाने वाला ‘शेखर’ प्रत्यक्ष के हाथों आधुनिक बनने की बजाय प्रतिगामी नायक बन गया है जिसके लिए यदि आत्मराग विनाश है तो मृत्यु-कल्पना एक सुख है तथा पूणा भी विनाश का साधन है। विद्रोही के मनोविज्ञान की अमरनियता शेखर को पूर्ण विद्रोही बनाने की बजाय, आकाशाग्रो में विद्रोही और कर्म से विनाशी चित्रित करती है। शेखर ‘विरोध’ की भूमिका इसलिए स्वीकार करता है क्योंकि ‘कर्म की भूमिका’ के जोरिम में बेहतर विरोध की नेतागिरी है जिसमें ऊँच होने की मुविधा तो है ही साथ ही ही अपने आपको दूसरे तर्कों से मिट करने की आगामी भी है। और मरने वाली मुविधा है समय के घटनाचक्र की, जो कि ‘जीवन परिवेश’ के रूप में उपग्याय में आई है।

किसी रचना में प्रासंगिक क्रम की एक ऐसी सगति भी मिल सकती है जिसमें अनेक विरोधानामी असंगतियाँ हो। वह रचना अपने ही ढंग की रचना हो सकती है—परन्तु इस तरह से अलग किस्म की रचना होने की गुँजायश 'शेखर एक जीवनी' में नहीं। शिल्पगत प्रयोग की दृष्टि से भी नहीं। शिल्पगत चमत्कारों की अन्तर्धाराओं के बीच 'शेखर' का जो जीवन प्रवाहित होना है, वह उन चमत्कारों की सज्जना को कुंठित कर डालता है। शेखर के निर्माण में समय की मुविधाओं के साथ-साथ शिल्पगत मुविधाओं का जो क्रम मिलता है उसके बारे में इसी क्रम में अन्यत्र कुछ कहा जायेगा लेकिन शेखर के व्यक्तित्व की प्रतिष्ठा के लिए उसमें जो 'जागरूकता' है, वह कलात्मक कम है। कलात्मक होने का आभास उसमें ज्यादा है। मनोवैज्ञानिक शिल्पगत चमत्कार की अपनी विशिष्टताएँ हैं किन्तु शेखर में उनकी कलात्मक अन्विति स्वाभाविक नहीं है। 'शेखर एक जीवनी' की वस्तु चेतना या थीम विषयक चर्चा को लेकर देखा जाय तो मनोवैज्ञानिक शिल्प 'कथा' का भ्रम बनकर नहीं आया, वह शिल्पावरण बाहरी लगता है। कुछेक प्रसंगों में जरूर 'शिल्पगत' सृष्टि कथा का भ्रम धनती है किन्तु ऐसे प्रसंग इतने कम हैं कि उन्हें लेकर कोई बातचीत घाने नहीं बढ़ाई जा सकती है। 'शेखर' की कथा में 'व्यक्ति' की जो प्रतीक कथा चलती है, वह प्रतीक कथा अपना पूर्ण निर्वाह नहीं पाती। कही वह 'व्यक्तिवादी' हृषाकन में खरम हो जाती है और कही-कही 'मानवतावादी' आवेशों में तर्कहीन स्थिति को प्राप्त हो जाती है। भ्रम-भ्रमण कोणों से देखा जाय तो 'शेखर' की कथा के अनेक कोण समग्र रूप से 'शेखर की मूल कथा' को पुष्ट करते हैं। परन्तु मूल कथा का स्वभाव 'विभाजक' होना है, वह अपने आप में बय, स्वभाव, व्यवसाय, विचार आदि खानों में बँट जाती है। मूल कथा का यह 'विभाजन' यद्यपि बहुत महत्व का नहीं है, पर मुझे लगता है कि 'शेखर' के व्यक्तित्व की तरह कथा का व्यक्ति भी टूटा हुआ, खण्डित और विलरा हुआ है और उसका यही कारण नजर आता है कि 'कथा के स्वभाव' में भ्रम-भ्रमण रूपों में वह जाना मूल रूप से विद्यमान है। कथाक्रम में यह टूटन शिल्पगत सिद्धि के कारण नहीं है। हालांकि इस तरह की गुँजायश 'शेखर एक जीवनी' में पर्याप्त थी। मनोविश्लेषण की पद्धति में ऐसा अधूरापन अपेक्षितनीय प्रक्रिया के अनुसार अपनी व्याख्या स्वयं प्राप्त कर लेती है, किन्तु जिस पूर्व दीप्ति, स्मृति साहचर्य, युक्त माहचर्य और अन्वयदीप्ति की पद्धति का 'शेखर एक जीवनी' में प्रयोग हुआ है, उसमें वैचारिक आरोपण इतना ज्यादा है, कि मनोविश्लेषण की इन औपन्यासिक सिद्धियों के प्रयोग भगत नहीं हुए हैं।

कथानक की दृष्टि से 'शेखर . एक जीवनी' में जीवनी-शिल्प के आचार पर एक व्यक्ति का क्रमागत इतिहास नहीं है, इसलिए उसे अन्य उपन्यास-कथाओं की तरह नहीं माना जा सकता, किन्तु शिल्पगत अस्पष्टता के साथ-साथ 'शेखर . एक जीवनी' में एक तरल रोमांटिक लेखक की ऐसी गाथा है जो अन्य प्रसंग कथाओं के मन्त्रों से विश्वमनीयता के भ्रम को पूरी तरह से प्रस्तुत करती है। 'कथा' को कई आयामों से

देखा जा सकता है, उदाहरण के लिए कथा का वाचन जिस तरह प्रथम पुरुष के सम्मरणात्मक रूपों में होता है, वह अपने आप में कथा के प्रस्तुतीकरण का ही आयाम नहीं है अपितु 'शेखर : एक जीवनी' के कथावृत्त की अनुकूलता का परिचय उसी से मिलता है। मोटे तौर से दो खण्डों की दो कथाएँ हैं—जिनकी मूलकथा एक है किन्तु दोनों की अलग-अलग सत्ता भी है। अज्ञेय ने पाठकों की सुविधा के लिए इसका जापान भी 'शेखर एक जीवनी' की भूमिका में किया है। परन्तु मैं देने एक दूसरे ही आधार पर अलग अलग देखता हूँ—मोटे तौर से पहले खण्ड की कथा में स्मृति और मुक्त साहचर्य का व्यापार ज्यादा है। वहाँ एक ही प्रसंग की स्मृति में उससे मिलती जुती अनेक कथाएँ सामने आ जाती हैं। यहाँ तक कि कुछ कथा-प्रणाली का विस्तृत रूप दूसरे खण्ड में मिलता है। अतः पहले खण्ड में कथा के विराट रूप का सप्रधान है जबकि दूसरे खण्ड में उसका विस्तार विवरणात्मक रूप है। वस्तुतः ये दोनों रूप उनकी वाचन शैली के भी हैं तथा शेखर की कथा के दो रूप भी हैं। इसी तरह प्रथम खण्ड में अपेक्षाकृत उस 'वय' की कथा है जिस वय से प्राप्त संस्कार आगे चलकर आने लिए क्रियाक्षेत्र प्राप्त करना है। हमने कहा है कि मोटे रूप में ही इस तरह का विभाजन किया जा सकता है। गहराई से देखा जाए तो कथा के अनेक खण्ड हैं। प्रसंग कथाओं के अपने अलग-अलग खण्ड हैं जिनमें अव्योम जीवन की जिज्ञानाओं के विवरण भी भरे पड़े हैं तथा ऐसे भी कथा-खण्ड हैं जो शेखर की 'काम' इच्छाओं और काम सवर्णों के दृष्टान्त के रूप में आते हैं। डा० देवराज ने पूरी कथा को मनोविश्लेषणशास्त्र से सगत कथा बनाते हुए बाल मनोविज्ञान सम्बन्ध प्रसंग कथाओं की मूलकथा की अनुष्णता में कैसे हिस्ट्री बना है; किन्तु यह मानकर भी कथा की एकान्विति मिट्ट नहीं की जा सकती, बाल जीवन के प्रसंग निमग्न हो मनो-वैज्ञानिक-पारिभाषिक वृत्त के हैं और मूल कथा से उनकी सगति दृष्टान्तों में ज्यादा नहीं है, किन्तु उनकी साम्यता का अपना एक पक्ष है जिसका सम्बन्ध 'साधारणीकरण' के पहलू से मिट्ट किया जा सकता है। 'शेखर : एक जीवनी' को समग्रतः 'बेस हिस्ट्री' नहीं माना जा सकता, उसमें 'मनोविज्ञान' के स्तर की समगति ही यह परिणाम सामने रखती है। यह कहना ही कि 'शेखर : एक जीवनी' केवल मनो-वैज्ञानिक बेस हिस्ट्री है 'शेखर : एक जीवनी' के उन महत्व की उपेक्षा और प्रवर्धन करना है जिसमें वह हिस्ट्री के प्रमुख चरित्र उपन्यासों में से एक है। मनोविज्ञान साधन बनकर जहाँ तहाँ 'शेखर : एक जीवनी' में है, मनोवैज्ञानिक पारिभाषिक वृत्त भी साधन बनकर आया है, किन्तु जितना 'साधन' के रूप में वह उपस्थित है, उनका पूरा निर्वाह 'शेखर : एक जीवनी' में नहीं है। कम से कम कथा की दृष्टि में मनोवैज्ञानिक कथाओं का जो दृष्टान्तात्मक रूप है उसके प्रतिस्वर कोई अन्य निर्वाह 'शेखर एक जीवनी' में नहीं है।

'जीवनी' का कथाक्रम दूसरे द्वारा लिखा जाकर 'कथानुष्ण' होता है; किन्तु जब वह 'सामयिक' के रूप में और सामयिक से एक आधार में पूर्वस्मृतियों की

संस्मरणात्मक जागृति के रूप में आता है तब उसका रूप बदल जाता है। कदाचित् इस दृष्टि में 'शेखर : एक जीवनी' के दूटे कथाक्रम में आकर्षण है चाहे वह आकर्षण भी कलात्मक मिडि का रूप नहीं ले पाता। कलात्मक स्तर पर कथा समार में एक ध्वनि दृष्टि का अनुमान सहज ही मिल जाता है। अन्तर्गत की अभिजात चेतना में उस दृष्टि का आभास कई समीक्षकों को मिला भी है किन्तु सही अर्थों में 'शेखर : एक जीवनी' की कथा में चुनाव की वह सजगता नहीं है, यानी कथा प्रसंगों के चुनाव की सजगता और एक आरोपित सजगता में अन्तर होता है। 'शेखर : एक जीवनी' में चरित्राकृत द्वारा एक खास तरह की कुलीनता है, किन्तु कथा-प्रसंगों के चुनाव की सजगता उसे नहीं कहा जा सकता। इस दृष्टि में 'शेखर : एक जीवनी' का कथांग कच्चा माल लगता है। हो सकता है कच्चा माग होने की यह अनुभूति उसके प्रयोग-धर्मी शब्दावली के कारण भी हो। मसलन आरम्भ में मूल अनुभव के विचारजगत की विशद व्याख्याएँ गमन प्रसंगों पर आधारित लगती हैं। जबकि एक साथ उनमें एक ही जगह बहुत सारी स्मृतियों की 'क्रिपमिलाइट' की खूबसूरती और यथार्थदृष्टि भी है। 'शेखर' अपने अतीत की यात्रा में एक साथ कई 'दृश्यों' से साक्षात् करता है, यह अतुल्य पूर्वशील (स्मृति के प्रसंग में) द्वारा अतीत की ओर लौटना है। परन्तु वह अतीत भी—जो अचूक स्वप्नों की तरह बिलुप्त पड़ा है, बहुत ज्यादा घटनात्मक नहीं है। शेखर एक जीवनी का अधिकांश कथानुसृत घटनाओं की सभासनाओं का है। 'क्रान्तिकारी' जीवन की समग्र चर्चा केवल 'सूचनात्मक परिवेश' की है। उसमें लगता है जैसे 'शेखर' एक दर्शक है, और बिट्टोह की घटनात्मक सूचनाएँ कोई सूत्रधार दूसरी जगह से पहुँचा रहा हो। इसलिए शेखर ने सम्बन्धित 'बिट्टोह' के जो भी कथा प्रसंग हैं उनका ज्यादा सम्बन्ध 'शेखर' से नहीं है। यह बलवत् बात है कि उन 'कथा-प्रसंगों' का मूल-कथा में बाहर भी कोई अस्तित्व नहीं है। उदाहरण के लिए उपन्यास के अन्तिम अंश देखें तो पता चलेगा कि क्रान्तिकथा की सूचनात्मकता केवल सूचना के लिए ही है—'साहीर ने दादा ने बिट्टी भेजकर शेखर से अपील की थी कि अगर हो सके तो वह साहीर आ जाय—दल के कुछ सदस्य जो बन्दी थे, कुछ दिनों बाद कालेरानी भेजे जाने वाले हैं, यदि स्वाधीनता के आन्दोलन को जीवित रखना है तो इन जीवित समाधि में उन्हें बचाना आवश्यक है और इस कार्य में शेखर का सहयोग अनिवार्य है'—'क्रान्तिकथा' के ऊपरी शाने-बाने के भीतर जो 'आत्मकथा' है वह मिर्फ शेखर की है, उस शेखर की है, जिसकी अन्तर्मुखता कुछ 'जोड़ने' के प्रयत्न में गुजर रही है। कथा का दूसरा कोण 'शशि के प्रसंग' की कथा है, जो आरम्भ से लेकर अन्त तक एक अजीब सी 'वाक्य' और 'अन्तर्द्विजगत' के यथार्थ को पुष्ट करती है। यह नहीं कि शशि की सम्पूर्ण कथा ऐसी हो किन्तु 'शशि' की कथा का अधिकांश 'उन्हे किस्म के प्रेम' की 'समर्पणपरक' कहानी है। बंगाली उपन्यासों और खास तौर से भारत के उपन्यासों की नायिकाओं की तरह व्यवहार करती हुई 'शशि' का व्यवहार जगन शेखर के 'यौनवेय' के नैतिकीकरण का साधन है।

‘शेखर एक जीवनी’ में शेखर के जेन जाने के बाद जिन पात्रों का उदय होना है, उनकी प्रसंग कथाएँ भी ‘अतिव्यथार्थवादो’ सौती के मिश्रित चित्रों जैसी हैं। उनमें संभवतः अकेलेपन के विराग से मुक्ति पाने की आत्मीय कोशिश यही है। कहीं कुछ किसी में सम्पर्क हो, और वह सम्पर्क जो शेखर के माध्यम से उपस्थित होना है वाद में गंभीर रूप से आरोपित कथा का हिस्सा बन जाता है। इसी तरह मद्रास कांग्रेस के दिनों शेखर के व्यक्तित्व का वह हिस्सा भी कथा में गंभीर विचारणा के आवरण में लिपटा भाग्यहीन कथा है जिसकी मूल भूमिका ‘विद्रोह’ में परिणत होती है। इन ‘कथाक्रमों’ को लेकर किसी समीक्षक ने ‘कार्यकारणशृंखला’ के अनुसार ‘शेखर : एक जीवनी’ की कथा की मनोवैज्ञानिक दृष्टान्त कथाओं का सादृश्य मान दिया है जो अंशतः भी सही नहीं हैं। ‘शेखर एक जीवनी’ के दोनों खण्डों की कथाओं की समानता को लेकर कार्यकारणशृंखला जैसे सामान्यीकरण से जोश नहीं जा सकता। उनमें अपनी कथाक्रम सम्बन्धी गतिधितानों के बावजूद भी दुश्मकथा के भीतरी समार की एक ऐसी घटककथा है जिसके दोनों खण्ड दो भिन्न मूल हैं। उनमें अगर कोई एकता का मैनु है भी तो वह एकता का स्रोत ‘शेखर’ की वे दमिन आकाशाएँ हैं जो उसे ‘कुनाव की स्वाधीनता’ की एक आत्मस्वीकृत मुक्ति का अनुभव देती हैं। बावद अपने परिवार से टूटने के बाद का ‘विजय भाव’ शेखर में दूसरी स्थिति के स्वीकार के रूप में गंभीर आत्म-अवसाद में बदल जाता है। ‘शेखर - एक जीवनी’ की समग्रकथा का अगर कोई एक रंग कहा जा सकता है तो वह रंग अवसाद का है, ऐसे अवसाद का जो कुछ खोने या किसी चीज से टूटने या पराजित होने के बाद घिरना है। यह ‘अवसाद’ कहीं क्षिप्तता मिश्रित है तो कहीं शेखर द्वारा स्वयं स्वीकृत एव ऐसी उपादान भी है जो उसके दुःख को आत्मजनीन बनाने में सहायक है। ‘अवसाद’ की यह भावकथा दो रूपों में ‘शेखर एक जीवनी’ में मिलती है, उसका एक रूप तो स्वाभाविक लगता है किन्तु उसका दूसरा रूप जिसमें दार्शनिक और वैचारिक दृष्टावली की व्याख्याएँ चलन में जोड़ी हुई लगती हैं। यहाँ तक कि प्रसंगवन्तता से भी उतना कोई सम्पर्क नहीं रह जाता।

‘शेखर एक जीवनी’ की कथा में ‘कथाक्रम’ की टूटन छोटी-छोटी कथाओं की पूरक बनकर भी आती है अर्थात् जहाँ पर कथा प्रसंग टूट जाता है वहीं एक प्रसंग कथा समाप्त हो जाती है। अतः ‘कथाक्रम’ का ‘गहन’ रूप ‘मिलन’ की गति का ही पूरक नहीं कहा जा सकता। एवं तथ्य ‘शेखर : एक जीवनी’ की कथा सजोजता के बारे में भूला नहीं जा सकता, वह है कथा की अलना या ओजना। वेदों कथा-प्रसंगों या प्रसंगान्तर कथाओं की उपस्थिति ब्रह्म के रूप को विगटना नहीं देती किन्तु कथा की यह मिलन ‘शेखर - एक जीवनी’ को छोटे कथानक या उपन्यास नहीं बनाती। कथा की मिलन होते हुए भी उसमें एक पंखा है, बड़े कथानकों जैसा किंवा घोर सम्बन्ध यह प्रसंगों की विविधता की वजह से है। छोटे कथानकों जैसी प्रसंग मिनध्ययना नहीं है हानाकि कथा की मूलधारा बहाने धीरे धीरे चलती है। इनके

छोटे कथा परिवृत्त में बड़े कथानको जैसे विस्तार का दूसरा कारण शिल्प की मिथिन शैलियों का प्रभाव है। परन्तु इससे ही मिलता जुलता एक अन्य कारण यह है कि 'वरतु चेतना' और प्रस्तुतीकरण की गई विधि का मिथित रूप कथा में विस्तार के आभास की संभावनाएँ देने वाला होता है।

अज्ञेय की कथाओं का समग्र प्रभाव काव्यात्मक प्रभाव जैसा होता है। 'शेखर : एक जीवनी' की समग्र वस्तु भी काव्य वस्तु के ज्यादा निकट है, यदि प्रसंगों की घटनात्मकता भूल कर दी जाय तो अज्ञेय की इस कथावृत्ति में केवल दो विधाएँ होय रह जाती है—एक महाकाव्य के निकट है और दूसरी निवन्ध के निकट। दोनों खण्डों में आकारगत विराटता होते हुए भी कथा की क्षीणता और मिश्रित विधाओं के प्रभाव के फलस्वरूप भी अज्ञेय की इस कथाकृति को शास्त्रीय दृष्टि की महाकाव्यीय शैली और कथा के अनुरूप कोई कृति नहीं माना जा सकता। अपनी वैचारिक असम्बद्धताओं को प्रस्तुतीकरण की सजगता के साथ प्रस्तुत करने पर 'शेखर : एक जीवनी' में 'महाकाव्यीय गरिमा' नहीं है। पहले ही यह माना जा चुका है कि 'शेखर : एक जीवनी' में शास्त्रीय अनुक्रम की कथाकृति होने के गुण विद्यमान नहीं हैं किन्तु जहाँ जहाँ कथा में व्याख्यात्मक टिप्पणियाँ आई हैं, वहाँ वहाँ एक भ्रम जरूर रहता है कि लेखक का मतव्य 'महान' आचारों पर 'महान' की गरिमा प्रस्तुत करना रहा होगा। किन्तु यह भ्रम तुरन्त खत्म हो जाता है जैसे जैसे शेखर एक जीवनी में विस्लेषण (वैज्ञानिक + मनोवैज्ञानिक) की प्रवृत्ति द्वारा मनुष्य मन में अन्तस्तल की भाँकियाँ दोखने लगती हैं। सीधे-सीधे इस सवाल का उत्तर देना कठिन है कि 'शेखर : एक जीवनी' कथा की दृष्टि से किस तरह का उपयोग है; किन्तु शेखर की कथा की बनावट को लेकर यह तो आसानी से कहा जा सकता है कि उसकी कथा—नियोजना अनेक प्रभावों की सम्मिलित नियोजना है। वह 'कथादृष्टि' से एकदम कोई नया प्रयोग हो ऐसा नहीं कहा जा सकता किन्तु कथा प्रयोगों की परम्परा से हट कर किया गया प्रयोग है जिसमें प्रस्तुतीकरण की नवीनता है। इन नवीनताओं के उदाहरण भाषा प्रयोगों से लेकर मनोविश्लेषणात्मक पद्धति द्वारा पात्रों के अन्तर्मन की भाँकियों के रूप में विद्यमान हैं। 'शेखर एक जीवनी' की 'कथा' को उस 'परिमाण' की पकड़ का माध्यम कहा जा सकता है जिसका एक खास रूप लेखक की 'मनोवृत्ति' के रूप में भूमिका में उपयोग में उपनिबन्ध व्याख्याओं (विचार-व्याख्याओं) में फैला हुआ है। वह फैलाव इतना ज्यादा है, कि उन 'अनुमान' का स्थापन होने की वजह उसकी प्रत्येक सन्तुलित अन्विति का रूप न देखे जाने वाली स्पष्टता से अस्पष्टता में बदल गया है। कथा में अस्पष्टता का यह रूप किसी हद तक कथात्मकता का वाहक बन सकता है, किन्तु 'शेखर : एक जीवनी' में अस्पष्टता का यह रूप एक सूक्ष्म भाव तन्तु का व्यापक प्रसार बन कर आया है।

'शेखर : एक जीवनी' में जिम दुनिया को लेखक ने रचा है, वह कई स्तरों पर अपनी भिन्नता के साथ जीवित है। यहाँ तक कि वह प्रमुख पात्र शेखर, शशि आदि

में, उनके जीवन के परिणामों के रूप में विद्यमान है। बाह्य जीवन से किशोर जीवन के सभी प्रसंगों में एक सामान्य स्तर विद्यमान है, किन्तु बाद में त्रास्तिकारी दशक के रूप में या प्रेमी के रूप में या एक नैतिकतावादी उपासक के रूप में दोषर दूसरी ही दुनिया का व्यक्ति लगता है। जहाँ एक ओर ऐसी भी प्रमग कथाएँ हैं जिनमें फूलों का प्रसंग, रसोद्योगों का प्रमग है तो केले के वेडों पर बहने की आरम्भिक भौमटिक प्रकाशाएँ भी हैं। यही नहीं नदी में चिट्ठियाँ बहाना, कविताओं के संग्रह पर खुद की 'प्रकृति का पुत्र' लिखना और उस स्थान पर पिता द्वारा सशोचन उपस्थित किये जाने का प्रसंग कहीं न कहीं अपनी समग्र अस्वाभाविकता के साथ भी विद्यमान हैं, किन्तु कई प्रमग ऐसे भी हैं जिनमें विद्यमानता नहीं है। जो लेखक की अपनी चिन्ता की रचनाएँ हैं। दोषर की 'दुनिया' में सबसे अधिक कलात्मक दुनिया उसकी अपनी प्रबोध स्थितियों की है और वय प्राप्त हो जाने पर महत्वपूर्ण 'प्रणय' की है जिसकी 'स्वीकृति' यथावत्त्व में नहीं मिलती बल्कि अन्यत्र भावुकतापूर्ण—रोमांटिक स्तर पर दगला 'उपन्यासों' भी परम्परा की मिलती है। और कुल मिला कर महत्वपूर्ण किस्म की भाव कथा है जिसकी स्थिति सर्वत्र एक सी नहीं। 'दोषर ने अपनी स्मृतियों आदि के माध्यम से प्राप्त 'अनीन' को 'भाव' कहा है—'दृष्टं स्मृतिर्वा बहना स्मृति के पथ को कुछ खींचना ही है। क्योंकि ये सब मुझे इस रूप में याद नहीं है, बल्कि इनको तथ्य याद ही नहीं है, जब मूल की ओर देखना है तब वे चित्रों के रूप में मेरे सामने नहीं आते। केवल वे भाव जो मैंने अनुभव किये हैं, वह विशेष मन-स्थिति जिसे लेकर मैं किसी दृश्य में कभी भागी हुआ या और ये जो चित्र मैं खींचता हूँ वे उन्हीं मन-स्थितियों को लेकर उन पर निम्न हुए छायापट भाव हैं।' सारे स्मृति सयोजन को इस स्पष्टीकरण द्वारा विशेष मन-स्थितियों की भावप्रतिच्छविवादी मानने में कोई कठिनाई नहीं होगी चाहिए। परन्तु स्मृतियों का क्रम जिस रूप में आया है, उसे लेकर भाव कथा की किसी भी 'निर्मिति' को मूल कथा के रूप में स्वीकार नहीं किया जा सकता। उपन्यास की बाहर में दीवने वाली दुनिया के ठीक समानान्तर दोषर के अन्तर्गत की भी एक दुनिया है, जिसकी अपनी प्रकृति है तथा जिसकी अपनी ही प्रतिक्रियात्मक गति भी है। 'दोषर एक जीवनी' में एक ही मूल की ओर आती हुई कहानियाँ हैं, इस दृष्टि से वह अन्य उपन्यासों में भिन्न है, क्योंकि अन्य उपन्यासों में सारी कथाएँ एक मूल में निबद्ध कर बाहर की ओर जाती हैं, जबकि दोषर एक जीवनी में दोषर के माध्यम से सारी कथाएँ या प्रमग कथाएँ दोषर के भीतर जाती हैं, चाहे वे पूरी कथाएँ न हों, चाहे टूटी हुई हों किन्तु उनकी गति अन्दर की ओर जाने की है।

'दोषर एक जीवनी' खण्डित चित्रों की कथा है जिसमें कथात्मक एवना का सर्वथा अभाव है। जीवनी, सप्तरण, हाथरी और कथात्मक विषयों की अन्य विभिन्न प्रभाव-वृद्धियों के प्रयोग में 'दोषर एक जीवनी' में मिलान प्रभाव तो आया है किन्तु वह प्रभाव विमलता का उदाहरण है। स्मृतियाँ, स्वप्न, भयानक, स्मृति, साहचर्य,

यात्रा, प्रवृत्ति-साहचर्यों से 'पूर्वदीप्ति' के प्रकाश में भिन्नमिताने वाली शैलर की कथाएँ 'घण्टचित्रों' का संयोजित अन्तर्वचन लगती हैं। उसकी भिन्नमिताने वाली एकाता में बाधा उन वैचारिक व्याख्याओं से पड़ती है जिनकी सम्बद्धता इन कथाओं से कम है। परन्तु वैचारिक स्थापनाओं में कुछेक ऐसी जड़ें हैं जो 'शेखर' के कवि व्यक्तित्व के अनुकूल हैं, वरिष्क कहीं-कहीं वे अनुकूल ही नहीं वातावरण या परिवेश के रूप में आई हैं। यहाँ पर यह प्रश्न उठ सकता है कि इस कथा के माध्यम से लेखक जो कहना चाहता था कि उसका वह अभिप्रेत वे व्याख्याएँ ही हैं वह एक ऐसा सवाल है जिससे हट कर शेखर का कोई मूल्यांकन समभव नहीं है। वरिष्क कहा जा सकता है कि सवाल को जानने की प्रक्रिया में हम 'शेखर - एक जीवनी' में अंकित वैचारिक परिवेश की सापेक्षता भी जान सकते हैं। दरअसल 'कथा' के माध्यम से लेखक ने 'नये सामाजिक सम्बन्धों' की व्यक्तिवादी परिधि की वकालत की है। वह चाहे माँ में सम्बद्ध हो या पिता के मामले अपनी स्थिति की 'स्वच्छन्द' कामना हो, या वह लोगो का नेतृत्व करने और सच्चाई के लिए लड़ने की नैतिकता हो किन्तु महत्वपूर्ण उममें यही है कि वह 'शक्ति' के प्रसंग को लेकर उस सामाजिकता का अस्वीकार है जो सामाजिक सम्बन्धों के लिए बहुत बड़ी चुनौती भी है। निम्नलिखित अवतरण की अंतिम पंक्तियाँ दृष्टव्य हैं—'शक्ति, शक्ति मेरे पास रही है, पर मैंने उसे जाना नहीं, धात्रीजी मैं विद्रोही रहा हूँ यह बराबर मैं अपनी विद्रोही शक्ति को व्यर्थ बितेरता रहा हूँ... एक दिन तुम्हारे ही मुख ने मुझे यह दिखाया—बताया कि लड़ना स्वयं साध्य नहीं है, लड़ने के लिए लड़ना निष्परिणाम है। विद्रोही किसी के विरुद्ध होना चाहिए—ईश्वर, समाज, रोग, मृत्यु, माता, पिता, अपना माँ, प्यार कुछ भी हो जिसके विरुद्ध विद्रोह किया जा सके, ...तब मेरे विद्रोह को धार मिली—वह विरुद्ध दृष्टा... मैं प्रतिद्वंद्वी हुआ...। किन्तु वह आधा ज्ञान या इसलिए मेरा विद्रोह भी आधा था... फिर-फिर तुम्ही ने सिखाया कि विरुद्ध लड़ना ही पर्याप्त नहीं है... मैंने देखा, सर्वत्र कलुष है, हास है, पतन है—कि एक अकेला समाज ही नहीं भ्राम्य जीवन दूषित है—ईश्वर, मानव, सब कुछ... भ्राम्य दूषित-दूषित और सदा दृष्टा, विरुद्ध लड़ने के लिए कुछ भी नहीं है। या सब कुछ है, जो कि एक ही बात है—'मिट्टी को काटा जा सकता है, पर दजदल को नहीं, उसमें घसना ही घसना है... किसी के विरुद्ध लड़ना पर्याप्त नहीं है, किसी के लिए लड़ना भी जरूरी है।' दरअसल यह 'लड़ना' उस 'सामाजिकता' के खिलाफ है जिसके लिए शेखर का 'व्यक्ति' खुद को तैयार करना है। सामाजिक सम्बन्धों की यह लड़ाई व्यक्ति की मुक्त मुविधाओं की गोज की लड़ाई है। यह कितना हास्यास्पद है कि ऐसी लड़ाई को, समय के मुविधावाची ढाँचे में रचनाकार 'विद्रोह' और 'विद्रोही' के रूप में प्रस्तुत करता है। एक जगह 'अज्ञेय' ने लिखा है कि 'विद्रोही बनने नहीं हैं उत्पन्न होने हैं'; किन्तु दूसरी जगहों पर 'शेखर' के व्यक्तित्व में बनने की प्रक्रिया के लिए 'शक्ति' के सहयोग की आवश्यकतापूर्ण स्वीकृतियाँ भी की हैं।

अतिरिक्त गरिमा से अभिमण्डित करने की शास्त्रीय परिपाटी की शक्ति 'शेखर

एक जीवनी' में है। 'मैं नहीं चाहती कि तुम मानव कम होओ शेखर, किन्तु, अगर तुममें क्षमता है, तो उससे बड़े होने की अनुभूति-स्वाधीनता मैं तुम्हें महर्ष देनी हूँ— इस वाक्यान्त या इसी तरह के कथनों से शेखर को 'गरिमा' की उस आदर्शवादी सोझी की भन्नक दिखाकर शशि वस्तुतः 'शेखर' को उनना बड़ा मान बँडी है। यह बड़ा मानना ही एक ऐसी भूमिका है जिस पर 'शेखर : एक जीवनी' में शेखर का नायकत्व बहुत खोखला, सिधिल और अक्षर्यपूर्ण लगना है, वह जिस सामाजिकता से दूर होना चाहता है—उसमें सिर्फ अपनी सिधिलताओं की वजह से दूर होना है, और जिस दुनिया में पहुँच जाता है, वह दुनिया कविता और कला की एक ऐसी दुनिया है जिसमें शब्दों की आचित्र-सूत्रमूर्तता विद्यमान है। दरअसल 'शेखर : एक जीवनी' का जीवनी सस्मरणात्मक प्रवृत्ति का उपन्यास होने में कोई मतलब नहीं है, वह एक ऐसी हमानी भावोच्छ्वास की कविता है जिसमें उतरते मध्यकाल के विनास की भन्नकियाँ भी देखी जा सकती हैं तथा जिसमें नई दुनिया की ज्ञान विज्ञान सम्मन, स्थितियों के प्रमणों का विवरणात्मक आदर्श भी देखा जा सकता है। जो अपने समय सदनों की मुविधा से 'गरिमा' के पद की स्थापना भी करती हैं तथा उस दृश्य यथार्थ से भी कतराती हैं जो सधर्पमय जीवन को विलास के जीवन से हमेशा अलग रखती है। गरिमामय अभिजात की सधर्पमय गाथा में विलास की एक लम्बी भावुकतापूर्ण रमानी वधा है, सगता है सारे विद्रोह, सारी पूणा और सारे गुस्से का समन उस एक बिन्दु पर हो गया है जहाँ शेखर के लिए शशि के प्रति एकात्मक प्रेमजन्य मानवीय भाव उदित होता है। वह मानवीय भाव जिससे ऊपर उठाने की प्रेरणा का काम खुद शशि करती है। समीक्षकों ने 'शेखर' के मानवीय रूप का भाववादी रूपों और गाँधी जी के सुधारवादी नैतिक पुनरुद्धान के समक्ष देखा है, जब कि मैं इस मानववाद को एकात्म रूप से व्यक्तित्ववाद से जोड़ता हूँ। मुझ पर यह आरोप लगाया जा सकता है, कि मैंने 'शेखर : एक जीवनी' के अवतक के बिम्ब को उन तथ्यों के आधार पर उदित करने की कोशिश की है जिन्हें लेकर कोई कहूँ नहीं हुई है। इसीलिए मैंने आरम्भ में स्पष्ट किया था कि अब तक 'शेखर : एक जीवनी' को लेकर जो चर्चा हुई भी है वह 'स्वागतान' ज्यादा लगना है। समीक्षा या मूल्यांकन और स्वागतान में फर्क है, और जब इस फर्क की चेतना उपन्यास के सिलसिले में माफ समझ आ जाती है तब शेखर के नायकत्व में लेकर उस पूरी 'कथायात्रा' में शेखर के वैचारिक-भौक का खोखलापन ज्यादा स्पष्ट हो जाता है।

'शेखर : एक जीवनी' के विस्तृत कथानक में तीन मुख्य दृश्य हैं। एक शेखर का बाल किशोर जीवन, दूसरा जेल जीवन तथा तीसरा शशि प्रमन, जिसमें लगातार शेखर की जानने की खोज (अर्थात् शेखर का जिज्ञासु रूप) जागता रहता है। कथानक प्रहमना शेखर जिस कुलीनता के सम्कारों से घसत है, उसमें हटकर वह सोचने की प्रक्रिया में घाता है। जेल में मदनमिह के सम्पर्क में आकर शेखर बहना भी है, 'घापी' बनने में धर्मी ही कई प्रमणों का उत्तर मुझे मिल गया जिन्हें पूछने का साहस मुझमें नहीं था। मानूँ होता है कि अहंकार स्वाभाविक होता है, विनय सीखनी पड़ती है।

यवदन में लेकर अपने युवा जीवन के प्रत्येक प्रसंग में सीखने की यह प्रक्रिया बदले हुए घरातलों में मिल जाता है। इसके अनिश्चित इन सब प्रसंगों में बाहरी परिवेश की एकता भी परिनिक्षित की जा सकती है। यह सीखने की प्रक्रिया के समानान्तर तो नहीं है किन्तु उसमें इट कर यह 'शेखर एक जीवनी' को नगर जीवन के बोध का 'क्षेत्र' बनाती है। इस दृष्टि से यानी वातावरण की दृष्टि में 'शेखर एक जीवनी' क्षेत्रीय किस्म के उपन्यासों की कोटि का नहीं है किन्तु उसमें पात्रों के स्वभाव का जो परिवेश बनता है उसमें 'क्षेत्रीय' गुण है। प्रमुख पात्रों में शेखर और शशि तथा श्रेणी में पंजाब, दिल्ली दो ऐसे परिवेश हैं जो शेखर की पञ्चाभियान में भलग नहीं हैं। यह नहीं कि उसमें 'दो पत्तर घनारा दे' जैसे ठण्डे शशि गायी है बल्कि इसलिए कि स्वभावतः एक स्थाना जो जातिगत क्षेत्रगत विशेषण है काव्यमय प्रयोगों के बीच भी विद्यमान रहती है। यह उदास्थिति 'शेखर एक जीवनी' के भीतरी देशों की क्षेत्रीय रंगों में परिपूर्ण कर देती है।

जातिगत विशेषताओं के इन हल्के रंगों में 'शेखर एक जीवनी' को वातावरण के रंग का उदात्तान तो नहीं माना जा सकता, किन्तु उसकी जीवन्तता का एक धग 'अवश्य' माना जा सकता है। दरम्यान जो रंग 'शेखर एक जीवनी' पर ज्यादा चढ़ा हुआ है। वह उसका भावुकतापूर्ण परिवेश है। और उस भावुकताजन्य सृष्टि का साधन 'शेखर' का कवि प्रस्तुत करता है। शेखर भावुक कवि और सवेदनशील व्यक्ति है। उसके कवि का परिचय उसकी बालाकाधामों तक से मिल जाता है, किन्तु उसके कवि व्यक्तित्व का प्रस्फुरण बहुत बाद में जाकर होता है जब वह मारे सम्बन्धों के प्रति चेतन हो जाता है और खुद उन रहस्यों को जान लेता है जिसे लेकर वह अपने विशाल जीवन में क्यों प्रताड़ित रहा है। शेखर कहता है, 'मैं घृणा के ममार में इतना कुचला गया हूँ कि प्यार मेरा अपरिचित हो गया है, लेकिन बल्लता की आँख से जब देखना है, शिशिरकालीन फीकी चाँदनी में गेहूँ के पके हुए तेलों में मैं कोई स्वर अपने प्रियतम को बुलाता है तब मेरे हृदय में कोई सुप्त प्रतिध्वनि जागकर कहती है, तुमने भी कभी प्यार पाया है, किशोर हृदय की यह काव्यमय आकाशा शुद्ध ऐन्द्रिक बिम्बों में व्यक्त हुई है। 'शेखर एक जीवनी' में काव्य बिम्बों का यह कृत्रिम और अकृत्रिम आलोक सर्वत्र फैला हुआ है। कहा जाय तो 'शेखर एक जीवनी' की उपलब्धि चर्चा का यहाँ प्रथम और अन्तिम सोपान है किन्तु उपलब्धि चर्चा के लिए वे ही अश मान्य हो सकते हैं जिनमें यकृत्रिमता हो। उदाहरण के लिए 'शेखर एक जीवनी' का अन्तिम अंश लिया जाय उसमें अकृत्रिम काव्यत्व है—प्रणाम यमुना, प्रणाम पूर्व दिशा, प्रणाम बंसाख के फूले हुए पलाश और बबूल, प्रणाम भऊ के उदास भर्मर और घूल के वगूले, प्रणाम दो पैरों से दो लाख बार रोंदि हुए रेतीले नदी-तट, प्रणाम बड़ी हुई मुट्ठी भर राख— मैं सोचता था यदि ऐसा न होकर वैसा होता और वैसा होना, और वैसा होना तो पर आज सोचता हूँ कि नहीं, आज लगभग माँग रहा हूँ कि यदि फिर ऐसा कुछ हो तो छाया, हम-तुम भी ऐसे ही हो—बलग पर तदा एक दूसरे की ओर अग्रसर होने में सचेष्ट साधारण अभिषा में गैर पर वास्तव में अलण्ड

विद्वान् में वदे, घमनी के एक....'। 'कहा जा सकता है, कि यह काव्यत्व शेर का भावुकतामय प्रलय है किन्तु इस प्रलय की काव्यमयता या विश्वधर्मिता कुछ ऐसे स्वभाव की है कि उसकी उपेक्षा सहज में ही नहीं की जा सकती, 'वह प्राप्ता विचरनी है अपने वनो में, जहाँ उसका स्वर्ग है अनाथ,' जैसी पंक्तियों में 'वाक्य रचना' और और शब्द-नियोजना भी कविता जैसी है। चाहे वह दुःख प्रत्यक्ष से परे हो, किन्तु उसका परे होना ही 'काव्यत्व' की वह परिमा प्राप्त कर लेना है जिसके लिए छायावादी काव्य प्रसिद्ध रहा है। छायावादी कवि की रूमाणी सृष्टि का 'काव्य समार' 'शेर एक जीवनी' का मूल काव्य समार है। मच यह है कि उस काव्य-संसार में शेर ज्यादा जुटा हुआ है, इसलिए हमारे प्रसंगों में शेर स्वाभाविक नहीं लगता, कम-से-कम उन प्रसंगों में जहाँ वह 'विद्रोह' या क्रान्ति की 'घटनात्मक तीव्रता' में खुद को जोड़ता है। बल्कि एक जगह तो वह सारी 'क्रियाशीलता' से अपने सीढ़ों की स्वीकृति भी देता है, 'मुक्ति की खोज में पहले वह उन वस्तुओं में उलझा जो स्थूल थी, जिन्हें वह देख सकता था, और उनसे हटकर कह कल्पना के क्षेत्र में गया.....'। हालाँकि इस लौटने की प्रक्रिया में 'निराश होकर वह फिर घपपंता में, स्थूल और प्रत्यक्ष में लौट आया' किन्तु यह लौटना 'समय के दबाव' की ऐसी विवशता थी जिसे तत्काल 'शेर' या 'शेर' के समय का कोई भी प्रबुद्ध नवयुवा भी स्वीकार नहीं कर सकता था, किन्तु अन्त में शेर फिर वही लौट आता है, उस कहरना जगत में, जो ज्यादा मोहमय, भावपंक और सान्त्व है। वहाँ जहाँ वह दुःख विश्वों की एक लम्बी बनार के प्रति, उस दयार्थ के प्रति भी काव्यमय है—दिन, दोपहर, सांझ, रात प्रत्युप, ज्वर, प्रस्वेद, कलानि, स्निग्ध, ताप, कँपकँपी, ज्वर, स्नेह-स्वय हाथ, ज्वर, प्रस्वेद, शीतल्य, होसियों की हवाएँ, स्निग्ध-शीतल, अनवरत पतझर, छिटपुट रुई के गाले से सफेद बादल, आवाज़ें, विचित्र, निर्मोही, घूल-धूसर चट्टान, डाक्टर, राख भरी चित्तमनी, चाँद और बोलों, फलों का रस...मौमी की ओर में मोरा के हाथ की लिप्टी हुई चिट्ठी—माँ की आँखों में घोर कष्ट है इसलिए वे स्वयं नहीं लिख रही—आदि विवरण देखें तो तो हम पायेंगे कि इनमें भावों के मकेक्षण का जो क्रम है, वह कविता की रचना विधि का है। यही नहीं एक ही शब्द की पुनरावृत्ति भी इसी स्तर की है, जिसमें काव्यभाव के वैशिष्ट्य की गरिमा का स्थापन किया जाय। हममें आश्चर्य नहीं कि इस छोटे में विवरण में छायावादी काव्य के शब्द का समार भी घाला-किन्तु हो उठता है, प्रस्वेद या स्निग्ध या अनवरत पतझर, या रात प्रत्युप या कलानि या स्नेह-स्वय आदि ऐसे प्रयोग हैं जो छायावादी काव्य के प्रयोग बने जा सकते हैं। शब्द या वाक्यों की आवृत्ति सगीन के टेक जैसी भी मिलनी है किन्तु उसका प्रभाव नि सन्देह दूसरी किम्व का होता है—'ये मेघाच्छन्न आकाश प्रसाराती सामकाल, पर्वत प्रचलनऔर उड़ने-उड़ने गहवा पर टूट जाने में विवश गिरता हुआ घबरेला ही पर पछी जो गिरना है और फिर घमनी उठान घमना स्थान या मेने के लिए छटपटा रहा है—'। वस्तुतः ऐसे प्रयोग कविता में भावान्तरिक की अभिव्यक्ति के लिए किए जाते हैं। छायावादी काव्य में इस तरह के

प्रयोग दो मिडियाँ करने हैं, एक तो वे भावातिरेक को व्यक्त करते हैं दूसरे छाया-वादी काव्य-मौल्य की अपनी पद्धति की मिडि में सहयोगी होते हैं। 'क्रमशः टिठुरते और मंहुचिन होने हुए दिन का फीकापन उसके भीतर जम गया, पर उसके बिना भी दोष के अन्दर पर्याप्त अन्वकार था - अन्वकार और एकान्त-निर्लिप्त शून्य-विविक्त अनासक्त अन्वकार - किसी चीज में कोई अर्थ नहीं है, सब कुछ एक परिणाम है जिसका आधारभूत तथ्य यों गया है— कारण में कार्य है, पर उद्देश्य न कारण का है, न कार्य का, अनुद्देश्य ही सत्य है, अनुद्देश्य अन्ति, मटकन—जैसे प्रयोगों में एक माय स्वाशानुभव का विषय है जो विचार विषयों में संचरण कर एक मिश्रित प्रभाव छोड़ता है। 'सप्तपर्णी, मैं कुछ नहीं मानता। यह भिट्टी गायद अनुर्वर ही है, पर तुम्हारी छाह में यह साँस उमे छूती हुई चली जाती है, उसे और कुछ नहीं चाहिए, वह जीवी है।... एक सीमा होती है, जिसमें आगे मीन स्वयं अपना उत्तर है, और सब जिज्ञासाएँ उसमें लीन हैं, क्योंकि वह परम प्रश्न है— न जाने कब और कैसे दोहर की बाहरी सिधिलता उसके भीतर समा गई और वह सो गया। थोड़ी देर बाद धिक्की कदवने में कुछ चौंक कर वह जागा, पर वह जागरण तन्मित्र व्यामोह से आगे नहीं बढ़ा, और ऊपर छाये हुए सप्तपर्णी के साँचे प्रच्छन्न आश्वासन में फिर लक्ष्मी हो गया केवल एक बार जैसे उस द्रवित अवस्था में जीवन के ठोस ज्ञान ने व्याघ्रान डालना चाहा...।' 'इम काव्य विवरण' में रचनाकार ने एक ऐसी स्थिति को बोधा है जिसे दृश्य-शब्दों में ठीक तरह में भाववत् नहीं किया जा सकता; किन्तु कहीं-कहीं यह सरा काव्यत्व अपना अर्थ खोकर सामने आया है, तब उसमें वह 'गरिमा' नहीं है जो छायावादी काव्य-शिल्प की गरिमा है। 'सप्तपर्णी के प्रतनु, लच-कीने, पर उदग्रीव गाछ को देखकर सेतर का हृदय हठाव एक कृतज्ञ आशीर्वाद-भाव से उमड़ आया। लिडकी के चौखट में जड़े हुए उस विमुख आकार को गिर से पैर तक एक वरमल दृष्टि से छूकर उसने मन-ही-मन शब्दहीन प्रार्थना की, और प्रतीक्षा करता रहा कि आलोक की पहली किरण शशि की आभार-रेखा को कुन्दन से मड़ दे...' भाषुवना सिचित ऐसे अंशों में काव्यत्व की गरिमा नहीं है बल्कि एक प्रसंगहीन अवावश्यक विवरण है।

काव्यमय अंशों में व्यक्तित्व की एक अन्तर्गता चमकी है। यह अन्तर्गता कभी कभी उन आयातों को भी पकड़ती है जो शिल्प में चमत्कार की सृष्टि कर पूरी अर्थधारणा को बदन देती है—'बदती और गीत, किन्तु दिन के प्राण सुन्दर हैं— सुन्दर और स्थिर, स्रष्टा स्रष्टा... वह स्रष्टा होता, जो स्रष्टा के दिन की आत्मा को स्वरो की तुलिका से धाँक सेता, चित्रकार होता तो उसका चित्र धींचता, मूर्तिकार होना तो स्फटिकशिला में उसके प्राण को बाँध कर अमर कर देता—अमर नहीं, अमर तो वह स्वयं है, उसके आकार को मूर्त की परिधि में ले आता... क्योंकि आनन्द का आकार भी अवश्य होता है, जो बोध की अंगुलियों से छुमा जा सकता है—अगर वह आकार मूर्त नहीं है, तो वह केवल शिल्पकार को रूप-मज्जा की स्वच्छन्दता देता

है—‘प्राकृति और उत्कृष्टा दासियाँ बनकर उस रूप को सवारती है’— दस्तुन. यह स्पष्टीकरण ‘विचार’ की उस यात्रा का बोधक है जिस पर चलकर शेखर ने अपने लिए कुछ स्वीकार किया है। वह स्वीकार कवि या लेखक को स्वीकार है जो प्रत्येक दृश्य में खुद के लिए कविताएँ चित्रित देखता है—‘पूर्व में एक दिव्य दीप्ति, घुलती हुई धुंध, शीतल समीर, हँसने हुए भोस-वण, मान करती हुई सी मातली-कलियाँ, पागल गुँजार करने हुए भोर, जंगल पर होकर बस्ती की ओर उड़ते हुए घमघम यक्षी— मैं वन्यता में इन सबको देख सकता हूँ, अपनी कोठरी की नगी दीवार पर बिखरे हुए लाल प्रकाश के एक चौकोर टुकड़े में……’

‘शेखर एक जीवनी’ में ‘काव्यस्व’ से मिलता जुलता ‘दर्शन’ या ‘विचार’ का वह आरोपित सत्कार भी है जो कई प्रसंगों में अपनी सार्थकता का दावा भी करता है। वह सत्कार है ‘मृत्यु’ के दर्शन का और वेदना के दर्शन का—‘वेदना में एक शक्ति है जो दृष्टि होती है। जो घालना में है वह दृष्टा हो सकता है—।’ दस्तुन यह कहता कि ‘शेखर’ का यह दर्शनिक मुन्होटा नहीं ‘सच’ भी है, शेखर के जीवन में उसके होने पर सन्देह करना है। ‘शेखर’—जैसे हम उसे ‘शेखर · एक जीवनी’ में जानते हैं इस ‘आरोपित’ सत्कार का ‘पुर्जा’ है। मदनसिंह के चरित्र में जो कुछ है, वह शेखर से एकदम भिन्न है। जब मदनसिंह का वैचारिक रूप ‘शेखर’ में प्रवेश करता है तब ‘शेखर’ और ज्यादा बनावटी लगने लगता है। मदनसिंह अपने भानसिक स्वयं को एक सांस्कृतिक उपलब्धि के रूप में प्रस्तुत नहीं करता अपितु वह खुद कई पहलुओं पर सोचने के बाद, उन्हें खुद देखता है—वह शेखर से कहता है—‘आपने किताबों में पढ़ा होगा, जब घर में स्वच्छ हवा का संचार करना होता है तब केवल हवा निकालने के मार्ग बनाए जाते हैं। प्रवेश उसकी धरने धाप हो जाता है। जब आप साँस लेते हैं तब उसे निकालने में जोर लगाने हैं, फिर केहड़े भर धपने-धाप जाते हैं। इसको मूल में बांधकर वैज्ञानिक कहते हैं कि शून्य प्रवृत्ति को नापसन्द है। हाँ, यह मूल आपको याद धाया दीखता है। मेरा मूल यह है कि सबसे आवश्यक देवता रुद्र है। ब्रह्मा तो धाव-इयकता-अनावश्यकता के पन्डे से परे है। हमें विनाश के गर्शों की रचना करनी होगी, सुजन, जन्म धापके शब्दों में रचनात्मक चीज है—सति-गुति स्वयंभू है। यह मेरा हठ विश्वास है। इसलिए मैं आज सहारकारी युग में भी मानव के भविष्य में विश्वास करता हूँ—भविष्य वर्तमान की सति-गुति है, इसलिए वह स्वयंभू है, जगसे निस्तार नहीं है, मदनसिंह की यह विचारधारा किसी ‘व्यक्तिवाद’ धावेग की विचारधारा नहीं है। ‘मदनसिंह एक प्रसंग में कहता है—‘प्रद्वन अवश्य सामाजिक का है। मुझे दीपना है कि हमारा भारतीय जीवन और दर्शन धनार्थी और व्यक्तिवादी है—जैसे हम भुक्ति का सापन यही मानते हैं कि जहाँ तक हो सके धरने को समाज से धलग गींव लें और आत्मान बिड़ि’। हम व्यक्तिवाद का परिणाम है कि हम पाप पुण्य भी व्यक्तिगत ही समझते हैं। नभी तो हमारे धर्मग्या लोग सगो को दूध गिनाया भी पुण्य सम्मने है। सामाजिक दृष्टि से यह हिमा है—। धामिकर हम लोगों को धपने

आदर्शों में सुधार की जरूरत है क्योंकि हम नीचे हैं।... भेड़ों की तरह झुण्ड बाँधकर तो भेड़ चाल चलती पड़ेगी। भेड़ चाल का नाम सभ्य संस्कृति है।'

मदनसिंह कोई पूर्ण चरित्र नहीं है। यह भी नहीं कि मदनसिंह का विचार-लगत 'शेखर' से एकदम अलग है। दरअसल धीरे-धीरे मदनसिंह के विचारों को 'यातना' के स्वनिमित्त दर्शन से जोड़कर शेखर का रचनाकार अपनी सिद्धि प्राप्त करना है और वह सिद्धि है यथार्थ से दूर एकान्त व्यक्तिवाद के आधार पर 'दुःखवादी' दर्शन को अपनी व्याख्या प्रस्तुत करना। यह नहीं कि बुद्धदेव का यह 'दर्शन' किसी नये सामाजिक मंदिर में अर्पण ग्रहण कर रहा हो बल्कि यह अपने समय के कई सुविधा-वाची विचारों के साथ मिल कर नये व्यक्तिवादी यातना के दर्शन के रूप में प्रस्तुत होने हैं। मदनसिंह, शेखर और शशि तीनों रचनाकार की रचनाएँ हैं, वह उनमें से अपनी सिद्धि के लिए चुनकर अन्त में जो वैचारिक अवधारणा प्रस्तुत करता है, वह अवधारणा 'कर्म' के शाब्दिक अर्थ तक सीमित है, शेष उसमें सिर्फ उस बृहत्तर गरिमा-खण्ड की आकांक्षा है जो असाधारणता के छद्म से परिपूर्ण होती है। और वह असाधारणता व्यक्ति वेदना की गरिमापूर्ण व्यञ्जना में ही मिलती है। क्रान्तिपोषक मदनसिंह यह कहने पर विवश है कदाचित् शेखर के हाथों—'ससार मुझे हँसता ही देखे, पर ऐसे भी दर्द होने हैं जो अभिमान से भी बड़े हों। यही मैं आज सोच रहा हूँ—प्रच्छा हुआ कि इतना तीला दर्द मुझे मिला।' और अन्तिम सूत्र—'अभिमान में भी बड़ा दर्द होता है, पर दर्द से भी बड़ा एक विश्वास है'। बन्दी ऋषि मदनसिंह जिस यातना से 'विश्वास' की खोज के सूत्र की स्थापना कर गये वह 'शेखर' के लिए दर्शन की एक ऐसी सीढ़ी हो जाती है जो आत्मा की शुद्धि का प्रकाश फैलाती है। गौरीवादी आत्मशुद्धि की तरह नहीं, बल्कि शेखर की व्यक्तिगत उपलब्धि की तरह—'दुःख की छाया एक तरह की तपस्या ही है, उससे आत्मा शुद्ध होती है।' आत्मा ही शुद्ध नहीं होती बल्कि वह 'यातना' (दुःख) आत्मगौरव का साधन भी बनता है। 'बन्दी एक दिन आपेगा जब तुम आज की इस यातना के गौरव के लिए अपनी दाहिनी भुजा देने को तैयार होगे—इतना बड़ा है यह गौरव—।' परन्तु वह यातना और वह गौरव शशि के प्यार की 'कमा' में दूसरा ही आयाम ग्रहण कर लेता है। वह आयाम 'भावुकतापूर्ण प्यार' के समर्पण का आयाम है—'प्यार कला भी हो सकता है, शेखर, वह आदर्श बुरा नहीं है, कल्याणकर है, मैं मानूँगी, पर मेरे लिए वह कला में भी अधिक अन्तरंग और जरूरी हो गया था—इसे अहंकार से नहीं कहती, अपनी लाचारी मानती हूँ—कला का आनन्द संयत आनन्द है मैंने अपना समूचा व्यक्तित्व, समूचा यह एक ही बार खुवा में भर कर उड़ेल दिया—वह सत्य नहीं था, इसलिए शायद, आनन्द भी नहीं हुआ—यद्यपि इतनी बड़ी वेदना हुई कि उसे देजेडी भी नहीं कह सकती।' शशि का यह अन्तिम वाक्य अगर पूरी 'शेखर : एक जीवनी' के लिए व्यञ्जना मान लिया जाय तो कोई अशुक्ति नहीं है। 'शेखर - एक जीवनी' में 'वास' की समग्र गरिमा एक वैश्व ज्वार है। वह उस गहराई से प्रतीकधर्मी नहीं बनता जिस गहराई से उसका आवरण रंगा हुआ है। वह रंग बाहर से लेखकीय हस्तक्षेप है।

‘शेखर : एक जीवनी’ की कलात्मकता का सबसे बड़ा ‘ग्रहण’ (छाया कलक) उसकी भाषा है। वह शमीर, छायावादी श्मानियत, काव्यमय गुण धर्मिता और विध्वंसनी होने के साथ-साथ बेहद औपन्यासिक कथा-क्रम में बाधक भी है। वह ‘शिल्पगत’ शैलित्व का प्रमाण तो है ही, उपन्यास को ‘विवलेपण’ के भाव में भी प्रयोग करने की कोशिश करती है। दरअसल यह तीमरी कोटि का ‘निबन्धात्मक’ रूप है जो अधिकांश स्थलों में उमरता है। इस तरह के ‘निबन्धात्मक’ भ्रम वही-कही तो हास्यास्पद हैं—‘दूर से देखा जाय तो मानवता का सारा विकास ही कम से कम भ्रमी तक यहीं है’—इसी तरह निबन्धात्मक भाषा के अन्य उदाहरण दिए जा सकते हैं। ‘मेरा यह अभिप्राय नहीं है कि कालंमाकर्म उत्पन्न हुआ या कि शैली ने सप्ताह से कुछ नहीं सीखा या त्रासकी अपने ससार द्वारा निमित्त नहीं हुआ, जितना कि उसने संसार को बनाया...’। यह विवरण २७-३१ पृष्ठों तक फैला हुआ है, इसी तरह पृष्ठ ३५ में, ५२ में १७१ में और अनेक पृष्ठों में यह ‘निबन्धात्मक’ प्रवृत्ति विद्यमान है, जो उपन्यास की कलात्मक धन्विता की एकसूत्रता को भंग करती है।

‘शेखर एक जीवनी’ कौसी भी कृति क्यों न हो, वह एक असफल कलात्मक प्राधारों पर असफल कृति होकर भी चर्चित है, शायद इसका कारण यही हो कि उसके मूल में लेखक की संतव्य-बुद्धि (Intention) के होने हुए भी एक ऐसी धनस्त खोज विद्यमान है जो किसी कृति को ‘रचना’ के रूप में जड होने से बचाती है। वह अपनी समग्र अपूर्णता, खण्डित हृदयता में टूटी हुई निरन्तरता या खोज है—एक ऐसी खोज जो जीवनी के शिल्प में अन्तिम परिणति की ओर उन्मुख नहीं है। कई स्तरों पर अपनी असफलता के प्रमाण जुटाने वाली इस कृति में पुनर्पूर्णाकार की संभावनाएँ विद्यमान हैं—इसमें सन्देह नहीं।

मध्य वर्ग का विस्तार और अन्तर्विरोध

—सुरेन्द्र चौधरी

हिन्दी कथा-साहित्य की केन्द्रीय धारा की ओर मध्य वर्ग का बार-बार घोटना एक ऐतिहासिक महत्त्व की घटना है। इस अर्थ में ऐसा मानना गलत नहीं है, कि उपन्यास मध्य वर्गीय जीवन के विस्तार की विधा है, ठीक जैसे सामंती संस्कृति की विधा महाकाव्य था। 'माध्यमता' में 'बूंद और समुद्र' तक भारतीय मध्य वर्ग का विस्तार अपने आप में अध्ययन का एक रोचक विषय हो सकता है। किन्तु प्रस्तुत ममीक्षा में उनकी दूरियों को न तो मापना सम्भव है और न उनके रूपान्तरों की ही हर स्तर पर पहचानना संभव है। इसलिए यहाँ केवल मध्यवर्ग के विस्तार के एक काल-वृद्ध की प्रक्रिया पर ही नजर रखी गई है, एक विशेष कृति के संदर्भ में।

प्रेमचन्द ने जिस भारतीय मध्यवर्ग का चित्रण अपने उपन्यासों में किया था वह अपने स्वरूप और विस्तार में थी अमृतलाल नागर के मध्यवर्ग में भिन्न था। ईर्ष्या के भीतर यह दूरी बहुत साफ-साफ दीखती है। अपने विस्तार के भीतरी अन्तर्विरोधों के साथ श्री नागर जी की कृति उस धारा के समीप है जो गिरती दीवारें, गर्म रात, पय की खोज, झूठा-सच जैसी कृतियों में उपलब्ध हुई है। किन्तु इस धारा के भीतर होकर भी 'बूंद और समुद्र' का अपना अलग महत्त्व है। बूंद और समुद्र आजादी के बाद के भारतीय मध्यवर्ग पर लिखी गई पहली महत्वपूर्ण कृति है। श्री नागर जी अग्रस्त अग्रथा कल्पित आदेशों के कथाकार नहीं हैं। यही कारण है कि 'बूंद और समुद्र' एक साथ ही क्रोध-भयता-स्वीकृत-अस्वीकृतता का समन्वित किन्तु स्पष्ट, संपोजित वातावरण प्रस्तुत करता है। इस अर्थ में प्रेमचन्द के बाद भारतीय मध्यवर्ग का ऐसा समृद्ध द्वन्द्वात्मक स्वरूप दूसरे उपन्यासों में नहीं मिलेगा। सम्प्रति, भारतीय मध्यवर्ग की आन्तरिक परिस्थिति ऐसी नहीं है कि उनके भीतर हम जीवन की वस्तु स्थिति को सही-सही पहचान लें। पहचान की इस अनिश्चयता के भीतर 'बूंद और समुद्र' की कथा शुरू होती है। प्रेमचन्द के उपन्यासों की तरह कोई बड़ी और ऐतिहासिक घटना भी इस कथा-प्रवाह के केन्द्र में नहीं है। सगर दर से घटना-

हीन लगने वाला मध्यवर्ग अपनी रोजमर्रा की जिन्दगी में बड़ी तेजी से बदलता हुआ दीख पड़ता है—उसके भीतर का अन्तर्विरोध तोखा हो गया है और खाइयाँ बढ़ती जा रही हैं। इस बदलते हुए परिदृश्य के भीतर अन्तराल पैदा हो रहे हैं और जीवन के अनाहत नैरतय को हर स्तर पर बाधित करने लग गए हैं। ऊपर से अभ्याहन लगने वाली परिस्थिति भीतर से टुकड़े-टुकड़े होकर बिखर रही है। इतिहास के अन्तराल में व्यक्ति डूबता जा रहा है। चेतना की मरहदों पर चलने वाली लड़ाई अचानक चेतना के भीतर चली आई है। प्रत्यक्षीकरण और बाध की यह नई समस्या उपन्यासकार को विवश करती है कि वह व्यक्ति-समुदाय के निरन्तर बदलते हुए जीवन की पुरानी पहचान को फिर से ढाँढ़े। वस्तुओं, व्यक्तियों, सम्बन्धों, स्थितियों तथा सम्प्रदाय के अन्तर्विरोधों से निरन्तर बदलती हुई वास्तविकता को फिर से ग्राम्य करे।

वास्तविकता की पहचान की समस्या इस काल-खण्ड के भीतर अनेक औपन्यासिक शैलियों को जन्म देती है। कुछ लोग व्यक्तियों के माध्यम से—सवेदनाओं की राह—वस्तु-स्थिति को पहचानने की चेष्टा कर रहे थे और कुछ लोग बड़ी निर्ममता से घटनाओं को व्यक्ति-समुदाय में बदल कर उसकी भीतरी सवेदना को इतिहास में जोड़ कर देखने की चेष्टा कर रहे थे। 'बूँद और समुद्र' में नागरजी ने दूसरी औपन्यासिक शैली अपनाई है। इस औपन्यासिक शैली के भीतर समावेश है यह तो इस दृष्टि से ही स्पष्ट हो जाता है। घटनाओं को व्यक्ति-समुदाय में निर्ममता से बदल कर भी नागरजी व्यक्ति-सवेदना का सूत्र अपने हाथों से जाने नहीं देते। यही कारण है कि कभी कभी इस कृति को पढ़ते हुए ऐसा लगता है जैसे समानांतर औपन्यासिक शैलियों के संतुलन से नागरजी एक सर्वथा नई शैली गढ़ रहे हैं। व्यक्ति और इतिहास, घटना और सवेदना, काल-क्रम और तात्कालिकता के अन्तराल-संवन से बनने वाली यह औपन्यासिक शैली बदलती हुई वास्तविकता के भीतरी संघटन को पहचानने की एक ईमानदार और रचनात्मक चेष्टा है।

व्यक्ति और इतिहास को समग्रता में देखने वाली इस शैली की ओर हम लोगों की नज़र गई है। व्यक्ति की राह इतिहास को ग्राम्य करने की एक प्रयत्न चेष्टा 'शिवर : एक जीवनी' में अभ्यस्य कर चुके थे। इतिहास के बीच घटनाओं की निहित शक्ति क्षमता के साथ व्यक्ति को प्रदृश्य और निर्व्यक्तिक बना कर देखने के प्रयत्न भी 'गर्म राख' जैसी कृतियों में अग्रक्रम या अग्ररे सिद्ध हो चुके थे। नागरजी के सम्मुख सबसे बड़ी समस्या अपने उपन्यास के लिए उम बनावट की रोज बन गई थी जिसके भीतर व्यक्ति और इतिहास, घटना और सवेदना, काल-शृंखला और तात्कालिकता को वे संतुलित दम में ग्राम्य कर सकें। छविमय और दृशाधारण जीवन की वास्तविकता को उसकी गति और परिवर्तन के साथ उपस्थित कर पाना नागरजी के लिए एक रचनात्मक चुनौती थी। अपने रचनात्मक प्रयत्न में नागरजी ने उम चुनौती का सामना किया है, हमसे सदेह नहीं है। जो लोग 'बूँद और

समुद्र' के रचनात्मक संघटन को अधूरा, स्फीत और जटिल मानने हैं उनके लिए मुझे निरुक्त इनका ही कहना है कि उनकी दृष्टि रचनाकार की दृष्टि नहीं है। वे रचना के स्थापत्य को एक बाहरी की हैसियत में देखने-परखने की चेष्टा कर रहे हैं।

'बूँद और समुद्र' बृहत्तर जीवन परिवेश का उपन्यास है। इस बृहत्तर परिवेश को उनकी समझता में देखना एक साधारण कार्य नहीं है। बस किसी काल-खण्ड के भीतर एक पूरी पीढ़ी की मानसिक जमीन को स्पर्श करने, पढ़वाने और परिभाषित करने की चेष्टा हिन्दी उपन्यासकार कई रूपों में करता रहा है। किसी ने इस ऐतिहासिक काल-खण्ड को घटनाओं की राह देखा है और किसी ने व्यक्ति-संवेदनाओं की राह। इन दिशा में निम्न प्रयत्नों और ईमानदार नीयत की कमी नहीं है। मगर प्रश्न केवल नीयत का नहीं है उपन्यास की मार्पकता और आत्मपूर्णता का भी है। उपन्यास किस प्रकार अपनी पूर्णता को उपलब्ध करता है यह प्रश्न औपन्यासिक सौन्दर्य शास्त्र का प्रश्न है और रचनात्मक दृष्टि में मौलिक महत्त्व का प्रश्न है। इतिहास के भीतर चाहे हम मानवीय चेतना की प्रक्रिया को घटनाओं में जान लें मगर औपन्यासिक कृति में घटनाएँ एक स्तर के बाद निर्व्यक्तित्व होकर उपन्यासकार के लिए अर्थहीन हो जाया करती हैं। उपन्यास व्यक्ति-संवेदना के बीच इतिहास के समय को ठोस सामाजिक घन क्रिया में उपलब्ध करने की चेष्टा करता है।

मध्यवर्ग प्रतीकों और कल्पित विम्बों की दुनिया—प्रेतछायाओं की दुनिया—'बूँद और समुद्र' में नहीं है। ऐसे कल्पित विम्बों की पावता देकर समकालीन उपन्यासकार अपना काम नहीं बना सकता फिर छठे दशक में भारतीय मध्यवर्ग का विस्तार जिन अन्तर्विरोधों का शिकार है और जीवन के जिन स्तरों पर आन्दोलित-बाधित हो रहा है उसे परिवर्तन के किसी विशेष केन्द्र में देखना अपर्याप्त होगा। ऐसा कोई आन्दोलन भी इस काल में नहीं चल रहा था कि जिसे ऐतिहासिक संदर्भ बना कर कथानक की रचना की जाती। इस अर्थ में प्रेमचन्द और नागर जी का अन्तर स्पष्ट है। प्रेमचन्द एक निरंतर आन्दोलित होते हुए मध्यवर्ग के कथाकार थे और नागर जो उस भारतीय मध्यवर्ग के कथाकार हैं जो अपने विस्तार में ही कहीं आत्म-विभाजित हो गया है। इस अर्थ में मध्यवर्ग को पूरे ऐतिहासिक परिदृश्य में जोड़ कर देखने की चेष्टा ही 'बूँद और समुद्र' को महत्त्वपूर्ण बना देती है।

आजादी के बाद भारतीय मध्यवर्ग का आन्तरिक संघटन ही नहीं दर्शाता इसी अर्थ में उसका चरित्र भी बदल गया। वर्ग-मध्यम और जन आन्दोलनों से दूदा हुआ यह मध्यवर्ग तो अवसर की राजनीति का हिस्सा हो गया था फिर पूरी जीवन-प्रक्रिया में अकेला होता हुआ आत्मनिर्वासित हो गया। इस बाहरी फैलाव के बीच व्यक्ति की निजता मिटती चली गई, उसकी पहचान समाप्त हो गई। बड़े स्तर पर मध्यवर्ग एक आत्म संकट का शिकार हो गया। इस अन्तर्द्वन्द्व को व्यक्तियों के जीवन में उतारना नागर जी की कथा-रचना का मूल तत्त्व है। यही कारण है कि 'बूँद और समुद्र' का सवने अधिक समय पड़ा है उसका परिदृश्य। एक आधाररत

किन्तु आत्म विभाजित समाज का ऐसा समृद्ध परिदृश्य किसी दूसरी औपन्यासिक कृति में उपलब्ध नहीं होता। इस अव्यापाररत समाज को उसकी भ्रमनियों से जोड़ कर देखना ही उसकी ऐतिहासिक वास्तविकता को आत्मसात् करना है। 'बूँद और समुद्र' में एक ओर फैलता हुआ मध्यवर्ग है और दूसरी ओर निरंतर क्षयिष्णु समुदाय के सकट है। इन दोनों दुनिया को मिला दीजिए और भारतीय मध्यवर्ग की तस्वीर पूरी हो जाएगी।

अधूरी सहानुभूति और अधूरी घृणा से परिस्थिति और पात्र का सही-सही रूप उभर नहीं पाता। नागर जो अधूरी खेदना के कयाकार नहीं हैं। फिर भी ऐसा लगता है जैसे 'बूँद और समुद्र' की पात्र-सकुन दुनिया में कही न कही अधूरापन है। यह अधूरापन पात्रों का नहीं है, उस परिस्थिति का है जो मानवीय होने में दब गई है और अपने ही अन्तर्विरोधों को समेट सकने में असमर्थ है। परिस्थिति की इस विभाजित तस्वीर के कई पहलू हैं और उन्हें अलग-अलग छवियों में देखने के बिना और कोई रास्ता उपन्यासकार के पास नहीं है। इसलिए हम बिनराव को मैं उपन्यासकार की कथा-सौजी की अमफलता नहीं मानता। कथा के भीतर परिस्थिति का यह विभाजन बहुत स्पष्ट है। एक ओर साधारण लोगों की व्यापाररत दुनिया है—बड़ी, छोटी, मनिया, नदी, तारा, आदि की। दूसरी ओर कर्मन, सज्जन और महिपाल की दुनिया है। यह दुनिया एक छोर पर इस छोटी दुनिया से आकर मिल जाती है और दूसरे छोर पर बाबू सान्निगराम और राजा साहब की दुनिया की भी छूती है। दोनों की नितान्त अलग-अलग अस्तित्व को बिचाने वाला यह सेतु बहुत भगवून तो नहीं है, मगर है महत्त्वपूर्ण। इन सेतुवासी परिवेशों पर एक नजर डालने में ही उनकी अपनी स्थिति का पता चलने लगता है।

सज्जन-कर्मन-महिपाल-वनवन्धा अपनी-अपनी दुनिया में विभाजित भी है और सेतु रूप में दो अलग छोरों को मिलाने भी हैं। इसीलिए कथा के केन्द्र में भी ये ही हैं। इस दुनिया के केन्द्र में खड़े भी इसकी पूर्णता का दावा कथाकार ने अपनी ओर न कहीं नहीं किया। गच्चाट्टी तो यह है कि इनकी तुलना में छोटी की दुनिया अधिक समृद्ध, छवियमय, व्यापाररत और प्रामाणिक है। यह कहना गलत होगा कि अतीत के पात्रों की अधिक संपूर्णता में और सहानुभूति में नागर जो देन पाते हैं। तारा-नन्दा-बड़ी-छोटी-मनिया की दुनिया उतनी ही छवियमय है जितनी ताई और राजासाहब की। बल्कि एक अर्थ में यह साधारण दुनिया ज्यादा छवियमय और व्यापाररत है। इसी तुलना में ऊपरी वर्गों का लेखक केवल सकेन लगता है। फिर भी उनकी टकराहटों के बीच ऊपरी वर्गों के दशवर्ष का एक ढाँचा बड़ी उत्तरता में लेखक तैयार कर लेता है। ऊपरी प्रमथों की चर्चा उपन्यास के कथ्यमान की चर्चा है और केवल सामाजिक तथ्यों की पूर्णता अधूर्णता औपन्यासिक कृति की कलात्मकता का प्रमाण नहीं हो सकती। इसके लिए उपन्यास के अन्तरंग पर दृष्टि डालनी होगी। वास्तविकता के ऊपरी ढाँचे के विस्तार के बावजूद अपने औपन्यासिक वातावरण में

कोई रचना अपने अप्रूपेण का इजहार कर सकती है, इसकी ओर से हमें धाँखें नहीं सूँदनी होंगी ।

सबसे पहले हम इस रचना-संसार में व्यापारखत उन पात्रों को लें जिनसे इस उपन्यास की वास्तविकता की मानवीयता प्राप्त होती है । 'बूँद और समुद्र में' बाल-ज्वार और तोंतरा तोष की तरह पात्रों की एक भीड़ है । इस भीड़ में कुछ ऐसे पात्र हैं जिन्हें अलग से पहचानना सम्भव नहीं है और कुछ ऐसे भी पात्र हैं जिन्हें भीड़ से अलग करके देखने की सुविधा है । जैसे ताई इस उपन्यास की अकेली पात्र हैं जिन्हें लेखक ने पूरी सहानुभूति और मानवीय वास्तविकता दी है, फिर भी जैसे उन्हें बलात् काम में बाहर जाकर देखना पड़ता है । काम से होकर ताई ऊपर उठ गई है, इसलिए यहाँ पहले ताई की चर्चा नहीं करेंगे । सज्जन कथा का केन्द्रीय पात्र है, कथा के पूरे विस्तार में उनकी व्याप्ति परपरित अर्थ में उसे कथा नायक बनाती है । मगर पूरे उपन्यास में सज्जन जैसे बनने के बजाय बिगड़ जाता है । इसकी विरूपता 'द्विवेक की अपराधी आत्मा' है । मुझे लगता है जीवन-प्रवाह के भीतर नागर जी सश्लिष्ट चरित्रों की खोज कर रहे हैं । मेरी दृष्टि में यह खोज एक हद तक बेमानी है । उपन्यास भी अपने अप्रूपेण का आभाम धायद इनीलिए देता है कि सश्लिष्ट चरित्रों की खोज अर्थहीन है । समय ने कही गहराई में हमारी पात्रता तोड़ दी है । हमारी प्रवाचकता, निर्व्यक्तिकता या विभाजित व्यक्तित्व का एक आभाम इतिहास में तो है ही । उस दृष्टि से कर्नल, महिपाल, मज्जन, बनकन्या, शीला की भीड़ में चरित्र बेचन ताई में है, क्योंकि समय उनका स्पर्श नहीं कर पाता, वह समय से ऊपर है । अनीन उनकी सश्लिष्टता का कवच है । ताई सचमुच 'कैरेक्टर' है, मगर एक व्यतीत हुए युग का आभाम बनकर ।

सज्जन कथा के केन्द्र में है । किन्तु इस कथात्मक सुविधा के बावजूद सज्जन कहीं न कहीं अपनी संभावनाओं को भुटगाता हुआ मालूम पड़ता है । मुझे इस उपन्यास की पढ़ने हुए पहली बार भी इसका बोध हुआ था । सज्जन कनाकार है और लगता है जैसे मुहल्ले के जीवन में सदा सदा के लिए के लिए वह बाहरी बना रह जाता है । महिपाल की तरह सज्जन आराम निर्वासित पात्र नहीं है, वह अजनबी है । नागर जी ने उसे आधी सहानुभूति और आधी वैचारिक ऊर्जा से मड़ा है । यही कारण है कि कथा के सभी स्तरों पर यह पात्र लेखक की सहानुभूति को भुटगाता चलता है । सज्जन की तुलना में महिपाल अपनी परावर्धक और आकस्मिक आत्महत्या के बावजूद एक समय चरित्र है । इन दोनों चरित्रों को प्रतिमुख करने का लेखक का जो भी उद्देश्य रहा हो, इसनी दान तो साफ-भाफ़ दोख पड़ जाती है कि महिपाल और सज्जन के चरित्र में अन्तर है । यह अन्तर उनके व्यापारों और संवेदना के स्तर पर निरन्तर गुलता चलता है । यो ऊपर से सज्जन और महिपाल जिस परिस्थिति में है उनका तनाम एक-सा मालूम पड़ता है, मगर सज्जन हर आतंरिक परिस्थिति को विचारों में बदल कर अपने अनुकूल बना लेता है । सज्जन के आत्ममंथन में जिस

अस्पष्ट विवेक का आधार है उसे स्वयं भी वह कभी पूरा नहीं कर पाता। अपनी स्थिति को वह निरंतर दूसरों की पृष्ठभूमि में परखना चाहता है। इसके विनम्र महिपाल अपनी परिस्थिति के भीतर रह कर अपने आत्मविभाजन से साक्षात्कार करता है। उसका दुःख किताबी नहीं है और न उसका प्रेम ही एक कुतूहलपूर्ण उत्तेजना है। महिपाल का आत्मसमर्पण सच्चा, गहरा और करुणापूर्ण है।

सज्जन और महिपाल भारतीय मध्यवर्ग के दो अलग-अलग हिस्सों के पुरुष-चरित्र हैं। इनकी पुरकता और प्रतिमुखता का द्वन्द्वात्मक स्वरूप पूरे कथा-विस्तार में बनता-बिगड़ता है। इसलिए यदि इनके हम अपनी-अपनी वस्तुस्थिति से जोड़कर देखें तभी इनका अन्तर हमारी दृष्टि में आ सकता है। मेठ कम्बोमल का पोता मध्यवर्ग के जीवन को देखने आता है। इस जीवन में उसकी सहानुभूति एक विशेष लक्ष्य तक सीमित है। यह दूसरी बात है कि भावुकता के उत्तेजक क्षणों में बनकरा के प्रति उसका आकर्षण प्रेम का रूप ले लेता है। मगर इस प्रेम में बनकरा का मैनेटिज्म ज्यादा महत्वपूर्ण है। महिपाल भीला के प्रति आकर्षित है किन्तु उसके पीछे कोई व्यक्तिगत कुतूहलजन्य आकर्षण नहीं है। महिपाल इतना घबकाना नहीं हो सकता। अपने आकर्षण की आन्तरिकता को पहचानने में न उसे किसी प्रकार का भ्रम होता है और न इस उपन्यास के पाठक को ही। सज्जन लेखकीय निष्ठा उधार लेकर जिन्दा है, महिपाल लेखकीय निष्ठा खोकर भी पाठक की सहानुभूति अर्जित करने में सफल हो जाता है। प्रारम्भ में अन्त तक महिपाल एक पाहून और विषय चरित्र है। एक हद तक उसमें सिनिकल होने के गुण भी हैं। राज के युग में इस मिनिमिज्म से बचना सम्भव नहीं है। इसलिए श्री नेमिचन्द्र जी की भिरावन में सहमत हो सकना मेरे लिए मुश्किल हो जाना है कि नागर जी के समतालीन पात्र अंधरे हैं। महिपाल हेतुक चरित्र बनने से हर स्तर पर इनकार करता है, इसे समझाने की जरूरत नहीं है। इतना ही नहीं, कथा में एक सीमा के बाद महिपाल अपने ऊपर से लेखक के व्यक्तित्व के बोझ को भटके में झटक कर मुक्त भी हो जाता है। महिपाल अपनी आन्तरिक वास्तविकता में लेखकीय सहानुभूति को बहुत पीछे छोड़ जाता है। यही इस बात का प्रमाण है कि वह अधूरा चरित्र नहीं है। जहाँ तक मैं समझता हूँ किसी चरित्र की पूर्णता-अपूर्णता का निर्णय किसी बाहरी आधार से नहीं किया जाना चाहिए। कथा-विस्तार के भीतर ही उसका योग निश्चित होता है और इसी योग से उसकी पूर्णता निश्चित की जा सकती है। भोक्ता के रूप में महिपाल अन्य सभी पुरुष पात्रों से तीखा, युगोन और वास्तविक चरित्र है। महिपाल प्रौढ़ चरित्र है और अपनी बढती हुई उम्र के साथ अपनी समझति को पूरी निश्चयता और कठोरता से देखता है। अपनी समझति में भी महिपाल इसलिए 'बूढ़े और समुद्र' के कथापात्रों में सबसे जीवन चरित्र है।

यह ठीक है कि महिपाल के गड़ित व्यक्तित्व में आन्तरिक गति नहीं है। आन्तरिक गति का अभाव ही चरित्र को गड़ित करता है, अन्यथा कौन-भी चीज

उने सहिष्णु रहने से बाधित कर सकती है। आंतरिक सभ्यता के इस अभाव के प्रति महिपाल पूरी तरह सचेत है, फिर भी कहीं न कहीं वह विश्वास भी है। उसकी यही विशेषता उसे तृतीय और चतुर्थ दशक के कथानायकों से अलग करती है। सज्जन हमें नहीं भी छू नहीं पाता, परिचालित करने की बात तो दूर रही। महिपाल हमें छूकर परिचालित करता है। यह दूसरी बात है कि महिपाल के चरित्र को वैसा लेखनीय नैतिक समर्पण प्राप्त नहीं हुआ है जैसा सज्जन का होता है। महिपाल के लिए यह बात मायब ही सिद्ध हुई है। अपने कर्मों का मोरता स्वयं रह कर वह अधिक घातमित्र और स्वतन्त्र पात्र बन गया है। महिपाल की परिस्थिति निजी और मानवीय है। सज्जन की तरह बार-बार उसे एक कल्पित परिस्थिति के भीतर रखकर देखने की चेष्टा नहीं की गई है। यह भी उसके पक्ष में ही जाता है। पाठकों की नैतिक सहानुभूति महिपाल को ही प्राप्त होती है।

मुख्य पात्रों में सबसे अधिक कृत्रिम चरित्र बनकन्या और सज्जन का ही है। बनकन्या की उसकी परिस्थिति से काट कर जैसे लेखक उसे पराश्रयी बना देता है। लेखक की सहानुभूति पर निर्भर होना उनकी सबसे बड़ी असफलता है। अपनी पारिवारिक परिस्थिति को लोभ कर या छलांग लगाकर महसा वह अपने वेष में ही बट जाती है। व्यक्ति की उसकी आंतरिक परिस्थिति से काट कर देखा जाय—हलचलों से घूमन कर दिया जाय—यह दर्शन का एक पक्ष हो सकता है, मगर व्यावहारिक स्तर पर इसकी कई भ्रमगतियाँ हैं। ऐसे पात्र सदा-सदा के लिए लेखनीय सहानुभूति के मुहताज हो जाया करते हैं। बनकन्या धीरे-धीरे गतिहीन होकर अन्त में एक दम वहीं टहरी हुई लगती है। इस टह्राव की अनिश्चयता को अगर हम जाँचते हैं तो बुरी बात नहीं होती। वस्तुतः बनकन्या अवधान का चरित्र है। उसे लेखक ने अपने विचारों से गठने की चेष्टा की है। इसी क्रम में लेखक उसे अपना नैतिक समर्पण भी देना चाहता है। किन्तु ऐसे उपजीवी पात्र 'भोक्ता' के रूप में कितने प्रमत्त हो जाते हैं इसका प्रमाण बनकन्या का चरित्र है।

सबसे पहले हम उस पारिवारिक परिस्थिति पर ध्यान दें जिसके भीतर उसका क्रुद्ध और विद्रोही चरित्र हमारे सामने घाता है। किन्तु धीरे-धीरे वह जीवत और वास्तविक ६८५भूमि छूट जाती है। सज्जन कर्नल के संरक्षण में आकर जैसे वह सदा के लिए अपनी शक्ति और सामर्थ्य का समर्पण कर देती है। ऐसा दुर्गद समर्पण प्रेमचन्द के पात्र भी नहीं करते। बनकन्या एक स्थिति के बाद गति का नाट्य करती हुई मालूम पड़ती है। उसके कम्युनिस्ट होने की सार्थकता क्या है? वैसे यदि चरित्रों का केंद्रिकचर करना नागर जी को प्रिय होना (जैसा रेणु करते हैं) तो बात दूसरी होती। मगर नागर जी चरित्रों का केंद्रिकचर करने वाले लेखक नहीं हैं। लगता है बनकन्या की तस्वीर पढ़ने में उनकी कल्पना-शक्ति ने उन्हें धोखा दिया है। बनकन्या की तुलना में शीला, चित्रा और सरस्वती अधिक सहज और स्वाभाविक पात्र हैं। क्या ऐसा नहीं लगता, कि दुनिया को बदल देने की बनकन्या की इच्छा

धीरे-धीरे व्यक्ति को अनुकूल बना लेने का आवेश मात्र होकर रह गई है ? इसमें अधिक दुर्भाग्यपूर्ण परिणति की ओर कल्पना भी क्या की जा सकती है ! बनकन्या की रिक्तता और अपूर्णता का दूसरा कारण है किसी गहरी आत्मदृष्टि का अभाव । प्रारम्भ में उसके चरित्र में यहाँ-वहाँ यह आत्मदृष्टि हमें उपलब्ध हो जाती है जिसके आधार पर हम यह आशा करते हैं कि कथा-विस्तार में यह आत्मदृष्टि गुम हो जाती है और उसका स्थान एक आवेश ले लेता है । सधर्य की जो निविड आत्मदृष्टि उसमें होनी चाहिए क्या सज्जन का प्रेम उसका अपहरण नहीं कर लेता ? आधुनिक स्त्री का आत्म सधर्य, इस अर्थ में, शीला में अधिक मानवीय होकर उभरता है । चित्रा के चरित्र में लेखक ने उसे जानबूझ कर जैसे घृणित बना देने की चेष्टा की है । बनकन्या, शीला और चित्रा के बीच शीला अधिक प्रकृत चरित्र है । उसी के दो छोर जैसे बनकन्या और चित्रा में रूपांतरित हो जाते हैं । उन तीनों की तुलना में सरस्वती का पिछड़ा हुआ चरित्र अधिक पूर्ण है । कम से कम अपनी थोड़ा में उसका चरित्र अधिक वास्तविक है ।

ताई के चरित्र को यदि समय से काट कर देवना सम्भव हो तो निश्चित रूप से ऐसा पूर्ण चरित्र उपन्यास में दूसरा नहीं मिलेगा । ताई के चरित्र की ममानान्तर गिनियाँ हैं । एक ओर जैसे वह सारी दुनिया के प्रति थोर घृणा से भरी हुई, उसके मरण की इच्छा करने वाली ऐसी स्त्री है जिसका आक्रोश चाहे मारक न हो मगर चिड़ाने वाला जरूर है । दूसरी ओर उनका सहज मातृत्वाकांक्षी नारी रूप है । इन विरोधी रूपों को एक साथ अपने में आत्ममान करने वाली ताई का मानवीय रूप सचमुच विचक्षण है । ताई अपने वर्तमान से मश ऊपर उठकर जीती हैं, वर्तमान छुट नहीं है "हो भी तो ताई के लिए व्यर्थ है । हाँ, दूसरों के मार्थक वर्तमान को ताई यदा-कदा जरूर संवार देती है । ताई का चरित्र एक अर्थ में भय है । ताई एक अच्युत स्थिति के भीतर हैं और समय का कोई चाप उनकी अवस्था को बाधित नहीं कर सकता । बसो ताई शील विचित्र नहीं हैं । उन्हें चामत्कारिक और घांडव्यपूर्ण भी नहीं कहा जा सकता । अतीत का अंग होकर ऐसे चरित्र हमारे लिए विचित्र हो जाएँ, यह बात ही दूसरी है ।

चरित्र अपने व्यापारों में, अपने सम्बन्धों और उनके विस्तार में उपन्यास को गमूढ़ करते हैं । बूँद और समुद्र में चरित्रों के अलग-अलग समुदाय हैं, इतना तो स्पष्ट ही है । इन समुदायों को संस्कार-व्यापार और विश्वासों के आधार पर गान्ध्यात्मक समायोजित किया जा सकता है । चरित्रों की इन छविमय दुनिया को मिला की छविमय दुनिया की तरह नहीं देखना होगा, इनके परस्पर गुणों को पहचान कर ही इनकी छविमयता मिटती जा सकती है । प्रश्न यह है कि इनके सारे चरित्र का धाज के हमारे जीवन को मही-मही संदर्भित कर पाते हैं ? अगर ऐसा नहीं कर पाते तो उनकी दुनिया भूरी है । 'बूँद और समुद्र' की दुनिया इसलिए भूरी नहीं है कि वह चरित्रों के दोस सम्बन्धों से और व्यापारों के विविध ढाँचे से समृद्ध होती है । यह

दूसरी बात है कि इस दुनिया में बाबा और कर्नल जैसे 'साधारण' आदमियों वाले पात्र भी हैं। इनका होना ही भारतीय समाज की गति और परिवर्तन को साकार करता है। वास्तविक सक्रमणशीलता की दृष्टि से बूँद और समुद्र एक प्रामाणिक और समृद्ध रचना है।

हमारे लिए इससे बड़ी कोई दूसरी घटना नहीं हो सकती कि एक ऐतिहासिक उत्थान के भीतर हम यह अनुभव करने लगे, कि हमारा जीवन ऐसी कठोर वास्तविकताओं से घिर गया है जिनसे एकात्म संभव नहीं है। ये कठोर सत्य जब व्यक्तियों से बाहर और बड़े साबित होने लगते हैं तब पूरे सामाजिक स्तर पर जीवन आत्म-संकुल हो उठता है। धाजादी के बाद, जब कि हम मानसिक रूप से इसके लिए सबसे कम तैयार थे, भारत में कुछ ऐसा ही अप्रिय घटित हुआ। घटित के इस भर्मे को बड़ी घटनाओं से दायद उतना नहीं जाना जा सकता जितना साधारण व्यक्तियों के जीवन में प्रवेश कर जाना जा सकता है। साधारण के भीतर प्रतिष्ठित इस जीवन सत्य को नागर जी ने अपनी मध्य और व्यापक कल्पना-शक्ति में उजागर कर दिया है। बूँद और समुद्र में राष्ट्रीय स्तर की इस दुर्घटना को अनेक माध्यमों से लेखक ने देखने-पहचानने की चेष्टा की है। माध्यमों का ऐसा व्यापक और विशाल स्वरूप प्रेमचन्द के बाद कम उपन्यासों में मिलता है। यह ठीक है कि इस प्रक्रिया में नागर जी की कल्पना-शक्ति अक्सर वर्तमान से होकर अतीत में चली जाती है और वहाँ ठहर जाती है। अतीतजीवी पात्रों को उन्होंने इस उपन्यास में अधिक सफलता से चित्रित किया है। मगर नागर जी की जीवन-दृष्टि को इस आधार पर अतीतजीवी घोषित करना उनके साथ अन्याय करना होगा। यदि अतीतजीवी पात्रों की छविमयता बूँद और समुद्र में है तो वर्तमान में व्यापारक पात्रों का अन्तर्विरोध मूलक विस्तार भी है।

जैसा मैंने ऊपर कहा है, नागर जी के पास ऐसी कल्पना-शक्ति है जो एक ओर विराट् को धारण करती है और दूसरी ओर साधारण को सामाजिक बिम्बों में साग बना कर विस्तार देती है। नदी, बड़ी, तारा, छोटी, नंदी की माँ, मनिया बिहूरा की दुनिया ऐसे ही साधारण सामाजिक बिम्बों से बनती है। इन्हे पूरी क्षमता और ताप-रक्षा से रूपाकार देने का काम तो नागर जी करते ही हैं। साथ-ही-साथ उनकी दुनिया के अन्तर्विरोधों को भी पूरी भावनात्मक और बौद्धिक क्षमता से उजागर करते हैं। अनेक प्रसंगों में जो सकल उदात्त भूमि हमें 'बूँद और समुद्र' में मिलती है उसकी तुलना किसी अन्य उपन्यासों में नहीं की जा सकती। साधारण की प्रतिष्ठा का यह रूप हिन्दी के दूसरे कई समकालीन लेखकों से भिन्न है। रेणु की तरह साधारण को छविमय बनाने के असाधारण अथवा नाटकीय व्यापारों का सहारा नागर जी नहीं लेते। इस भर्मे में उन्हें रेणु से कहीं अधिक सार्थक अन्तर्दृष्टि प्राप्त है। साधारण को प्रभावव्यंजक बनाने के लिए चटख रंगों का उपयोग नागर जी नहीं करते। ऐसा होता तो शीला-महिषास का प्रणय-प्रसव 'रसपूर्ण' हो सकता था। उनके लिए साधारण की निजता

ही सार्थक है। साधारण तथ्यवादी नुस्खे से वचाव का इसमें बढ़िया और रचनात्मक उपाय दूसरा नहीं हो सकता था।

भ्रासपास की दुनिया का गति-चित्र तैयार करने में नागर जी पूरी सावधानी से काम लेते हैं। चूँकि इन गति-चित्रों की प्रामाणिकता एक वाचक देश में विस्तार है तथा देश-काल में सही अर्थों में उनका अनुभूत होना है, इसलिए इन गति-चित्रों पर थोड़े विस्तार में विचार करना यहाँ अपेक्षित है। ये गति-चित्र-प्रेम, घृणा-भाक्ती-विषयता और जीवन की जन्मुखता को एक साथ उदाहृत करते हैं। यहाँ ध्यान देने की बात यह है कि इन गति-चित्रों का वस्तुगत परिवेष्ट उपन्यासकार के लिए जितना महत्वपूर्ण होता है उतना ही उनका भ्रान्तिक और भावनात्मक रूप भी। उपन्यासकार उनका सेतु होता है। औपन्यासिक चरित्रों में होकर वह परिवेष्ट को निजना से जोड़ देता है। इसी दृष्टात्मक सतुलन के बीच उपन्यास की कला साधक होती है। देश-काल हमारी शुद्ध-वृद्धि की उपय नहीं है, वह हमारे बाहर की टोस मूर्त सत्ता है। इसी टोस मूर्त मन्वन्धों के समाज के भीतर हम अपने को निरन्तर परिभाषित करने की चेष्टा करते हैं, अपनी गतियों को सार्थक बनाते हैं। नागर जी के उपन्यास में देश-काल के साथ व्यक्ति की निजता का ऐसा सन्तुलन है जिसकी तुलना केवल प्रेमचन्द से की जा सकती है।

यह सही है कि कभी-कभी हम अपने ही कर्मों की माप नहीं जानने और उस हद तक उनकी सार्थकता को भी समझ नहीं पाते। मगर यह तात्कालिक सत्य है। सबके लिए यह तात्कालिक सत्य एक ही अर्थ नहीं रखता। 'बूँद और समुद्र' में इनकी प्रसंग-प्रसंग माप है। प्रेम का प्रकरण हो या व्यक्ति की सामाजिक-पारिवारिक निष्ठा का, कहीं-न-कहीं एक आत्म विरोध जैसे घनावास हमें द्विधाप्रस्त करता है। समकालीन जीवन के भीतर भाव-सम्बन्धों का रूप वही नहीं रह गया है जो पहले था। सज्जन-वनक्या-वित्रा का प्रकरण हो या सज्जन-दीना-सरस्वती का इनके भीतर का अन्तर्विरोध बहुत स्पष्ट है। सज्जन एक अर्थ में निश्चिन्त प्रेमी है। वह भाव-नात्मक समर्पण में पुष्कट किसी सामाजिक निष्ठा का घाघरी नहीं मालूम पड़ता। मगर वनक्या के साथ ऐसा नहीं है। वनक्या द्विधाप्रस्त है। यही स्थिति उलट कर महिपाल-दीना के प्रेम प्रकरण में हमें उपलब्ध होती है। सीता निश्चिन्त है, महिपाल द्विधाप्रस्त है। बड़ी और विरहेष्ट एक अजीब-सी निश्चिन्तता के बीच अपना प्रेम सम्बन्ध शुद्ध करने हैं, मगर उन्हें इसका बहुत बड़ा मूल्य चुकाना पड़ता है। ये प्रेम-प्रकरण मानवीय भावना के आदिम रूप मात्र नहीं है, साथ-साथ देश-नाम का एक वाचक सामाजिक सदर्भ भी जुड़ा है। इसीलिए इनकी अन्त-प्रसंग छायामें है, विस्तार और गहराई है। 'बूँद और समुद्र' सामाजिक सदर्भों के द्विभार और गहराई का उपन्यास है।

'बूँद और समुद्र' केवल सामाजिक घटना प्रवाह की कथा नहीं है। व्यक्ति की भावनात्मक इकाई मान कर तथा उनकी निजता को ध्यान में रखकर ही कोई कथा-

रचना महत्त्वपूर्ण होगी है। सत्य की निष्ठा का एक पहलू हमें इसी भौतिक प्रश्न की ओर लौटा ले जाता है कि अपने आप से सवाल करें—व्यक्ति की भाग्यकता क्या है ? तत्काल हम सवाल से स्वतन्त्र साधे दूसरे सवाल हमारे लिए महत्त्वहीन हो जाते हैं। पूँजीवादी समाजतन्त्र के भोमश्रु व्यक्तित्व की स्थिति और सम्बन्धों का पूरा गहराई से देखना इसलिए आवश्यक हो जाता है कि स्वतन्त्रता के सवाल को यह पद्धति बहुत तबीन बना कर उद्घोषित करती आई है। इस सवाल को एक विचारक की तरह प्रश्न करना और ध्यान है तथा उसे कक्षा सरचना के भीतर अन्तर्भूत कर लेना दूसरी बात। नागर जी ने व्यक्तित्व की स्वतन्त्रता पर बहुत नहीं करवाई है, भाषण नहीं लिखवाएँ हैं, फिर भी अपनी कथा-परचयना के भीतर ही उन्होंने इस सवाल का उत्तर डूबने की ईमानदार चेष्टा की है। सैद्धांतिक माध्यमों और वस्तु-स्थिति में हमारा समाज जिस तरह विभाजित है, वही इस बात का प्रमाण है कि व्यक्ति की स्वतन्त्रता को इस समाज के भीतर प्रतिष्ठा नहीं मिली है। वयस्कता का पूरा आत्म-समर्पण इसी पृष्ठभूमि में चिन्तित किया गया है। इसी पृष्ठभूमि में थोड़ी बढती हुई नस्लीय महिपाल की भी है। हमारा आत्मविभाजित समाज का शिकार बढी हो गई है।

उपन्यास की रचना-रचना तथा तक अधूरी है जब तक उसमें जीवन को आंतरिक प्रतिष्ठा न हो जाए। कुछ आलोचकों ने नागर जी के उपन्यास में इस आंतरिकता के अभाव की शिकायत की है। कुछ हद तक यह शिकायत सही है। मगर इस आंतरिकता की कमी को दूर तक खींच कर जब यह सिद्ध किया जाने सघटा है कि हमारा कारण बूँद और समुद्र अधूरी वृत्ति है, तब मुझे आश्चर्य होता है। आंतरिकता क्या एकता प्रसंगों का अकेला कम है ? क्या आंतरिकता को जीवन-परिस्थिति से काट कर उपलब्ध किया जा सकता है ? इसकी शिकायत प्रेमचन्द जी की 'रचनाओं' को लेकर भी की गई थी। मेरी अपनी समझ के अनुसार 'बूँद और समुद्र' में इस आंतरिकता को एक वस्तुस्थिति के भीतर बार बार स्पर्श करने की चेष्टा की गई। महिपाल और सरस्वती का प्रसंग ही या महिपाल-शीला का प्रसंग; भ्रज-वनकन्या का प्रसंग ही या नाई का प्रसंग, सर्वत्र नागर जी की दृष्टि इस आंतरिक सम्भावना पर टिकी हुई है। क्या महिपाल की विवशता और वनकन्या की सहाय और द्विविधा आंतरिक नहीं है ? महिपाल के विनिमिश्र में समकालीन मध्य वर्ग की आंतरिक मनोभूमि का स्पर्श नहीं है क्या ? हाँ, प्रेम प्रसंगों की सार्थक-निरर्थक आवृत्तियाँ नहीं हुई हैं इस उपन्यास में। यदि इसी को हम आंतरिकता की कमी मानें तो बात दूसरी है। सबसे बड़ी बात जो इस उपन्यास में दिखती है वह यह कि लेखक ने किसी भी स्तर पर आधुनिकता के आश-बोध में व्यक्तिगत उपस्थित नहीं किया है—न सामाजिक स्तर पर और व्यक्ति के निजी जीवन में।

भारतीय मध्यवर्ग को समय ने अजीब ढंग से आत्म विभाजित कर दिया है। उसकी बाहरी-भीतरी बनावट में ही एक ऐसी अवस्था है जिसे सक्ष्य करना कोई बड़ी गंभीर चीज नहीं है। मगर इस अवस्था प्रथम आत्म विरोध की वास्तविक पृष्ठभूमि

में प्रवेश करना उपन्यासकार के लिए सम्भव नहीं है। नागर भी इस आत्मविभा-
जिन वर्ग की असंगति को पूरे कथा-विस्तार में जापिन करने चलने है। आस्था के
लिए अतीतजीवी और जीवन परिस्थितियों में अग्रगामी कल्पना करने वाला भारतीय
मध्यवर्ग अपनी पूरी आंतरिक अग्रगणियों के साथ इस उपन्यास में विचित्र हुआ है।
इस असंगति से महिपाल जैसा तीखा चरित्र भी नहीं बचता। इस प्रसंग पर विचार
करते हुए यह ध्यान में रखा होगा कि यह मध्यवर्ग '५५ वा मध्यवर्ग है जिसकी मनो-
भूमि में आज हम किसी कदर टूट कर अलग हो चुके हैं किन्तु जिसके मस्तिष्क की-
न-कही हमें आज भी घेरते हैं। इस आत्म विभाजित मध्यवर्ग की नहीं-नहीं पहचान
नागर जी को है, इसमें कोई सन्देह नहीं। जैसे इसमें भी किसी प्रकार का संदेह नहीं
है कि बूँद और समुद्र की रचना के एक दशक बाद आज मध्यवर्ग की मनोभूमि ठीक
वही नहीं है जिसका चित्रण नागर जी ने अपने उपन्यास में किया है, मगर उसकी
बनावट का एक हिस्सा आज भी उसी मनोभूमि के भीतर है और आज भी उन्हीं
अन्तर्विरोध का भिन्नार है।

'बूँद और समुद्र' एक बृहत् 'टाउनस्केप' है मगर रूप-रेखा की उसकी पूरी
योजना के बावजूद पूरी पृष्ठभूमि में सिपिलता और ठहराव है। मैं इस सिपिलता
और ठहराव को इस उपन्यास की सरचना का दोष नहीं मानता। यह सिपिलता और
ठहराव उस जीवन का है जिसे एक काल-खंड के भीतर उपन्यास की कथा-वस्तु बनाने
की जेलक ने कैप्टा की है। अनिश्चय और सदिग्यता का बनावट यदि परिवेश की
यातना को साकार करना है तो इसे मैं उपन्यासकार की मकान ही मानता हूँ।
महिपाल की आत्म-हत्या, चाहे यह जिनकी भी नाटकीय क्यों न हो, इस परिवेश की
यातना को ही मूर्त करती है। इसकी तुलना में सज्जन की दुनिया अग्रणी है। उसमें
गति का गढ़ा गया छत्र बौद्धिक उपचार मात्र है। महिपाल की यातना ही किसी न
किसी रूप में अगली धारा का कथ्य बनती है। इस अर्थ में महिपाल हमारे वर्तमान
समर्प को पूर्वाशित करने वाला ऐतिहासिक पात्र है।

विचार जब तक सबदेनाओं और अनुभवों के विश्व में प्रतिष्ठित नहीं होते तब
तक वे वस्तु सत्य के पर्याय के रूप में नहीं पहचाने जा सकते। महिपाल के विचारों
की दुनिया से उसके अनुभव की दुनिया इसीलिए भिन्न है। इसीलिए सज्जन मध्य
वर्ग के लिए एक बाहरी व्यक्ति है और वनकन्या अपने आत्म समर्प के बावजूद
मध्य वर्ग से बंट कर अलग पड़ जाती है। धीरे-धीरे कथा-प्रवाह ऐसे ही आत्मविरोधी
पात्रों के केन्द्र में घा जाता है जो अनुभवों की दुनिया में खुद भी कमजोर चलन पड़ने
गए हैं। ऐसा न होता तो 'बूँद और समुद्र' सच्चे अर्थों में भारतीय मध्य वर्ग की पाया
बन जाता। न जाने क्यों बार-बार वर्तमान के भीतर के अन्तर्विरोधों का समाधान
हूँदने नागर जी को पीछे की ओर मुड़ना पड़ता है। सामाजिक शक्तियों के अनुपलब्ध
और विरोध की साकार करने वाली रचनात्मक कल्पना नागर जी के पास है, इसमें
किसी को किसी प्रकार का संदेह नहीं होगा। मगर विरोध और अनुपलब्ध को मूर्त

वरने की श्रिया जब कही-कही भावनात्मक भावेग से पूरी की जाने लगती है तब ऐसा लगता है जैसे लेखक रचना-कर्म से अलग कोई धार्मिक अनुष्ठान कर रहा है।

'बूँद और समुद्र' कथा-वस्तु में, सारचना में और अपने स्थापत्य में नया उपन्यास नहीं है। उसे इस दृष्टि से प्रेमचन्द की परम्परा का उपन्यास कहना ज्यादा सार्थक होगा। कथा कहने का डग, कथात्मक यमना और स्थैर्य (Calm) में नागर जी प्रेमचन्द के उत्तराधिकारी है। कथा का आनन्द वे ठीक उसी तरह देना चाहते हैं जिस तरह प्रेमचन्द देते थे, इसलिए घटनाओं के साधारण क्रम को भी पूरे विस्तार से प्रस्तुत करने में नागर जी धृष्टत यमता का परिचय देते हैं। कभी-कभी कथा-प्रवाह में वे रुद बह भी जाते हैं। औपन्यासिक स्थापत्य पर इन बहकों का असर पड़ता है, मगर ऐसा नहीं कि इनमें हमको गठन पर कोई शंका आए। 'बूँद और समुद्र' समानान्तर स्थापत्य-शैली का उपन्यास है और कथा ने धलस-धलस परिवेश को जोड़ने के लिए कथा की समानान्तर शैलियों का प्रयोग किया गया है। फिर भी कुछ प्रसंग यदि कथा-प्रवाह से निकलग दिए जाते तो उनसे औपन्यासिक सारचना में कोई अन्तर नहीं आता और कथा की सगति भी बनी रह जाती। ये प्रसंग छविमय हो सकते हैं, मगर उपन्यास की धस्तु से इनकी आंतरिक सगति नहीं बैठ पाती। इसलिए बूँद और समुद्र का स्थापत्य उस बड़े महत्व की तरह है जिसकी भव्यता का आतंक तो होता है किन्तु जिसकी छोटी कोटरियों में बँद होने का अनुभव भी साथ ही साथ होता है।

इन सीमाओं के बावजूद 'बूँद और समुद्र' कही न कही यदि महत्त्वपूर्ण हो जाता है तो उसका कारण केवल उसका परिवेशगत विस्तार नहीं है और न उसका अन्य उपन्यासों की तरह पटना-संकुल होना ही है। छोटे-छोटे जीवन-खंडों को जिस एक तान जीवन-क्रिया का ध्रुव बनाकर लेखक देयता चाहता है और उनके भीतर के तीये अन्तर्विरोध को पहचानना चाहता है, वही इस उपन्यास की उपलब्धि है। ये अन्तर्विरोध कही गहराई में हमारी संवेदना में प्रतिष्ठित होकर सामाजिक सत्यो को प्रकाशित कर देते हैं और कही उनके भीतर इतिहास का एक पूरा काल-खंड अपने व्यापाररत समाज के साथ साकार और अभ्यवान हो जाता है। यह व्यापाररत समाज कितना प्रामाणिक और कितना नाटकीय सयोजन का ध्रुव है, इसे ही उद्घाटित करना नागर जी के लिए स्वयं भी महत्त्वपूर्ण है। प्रामाणिकता और नाटकीयता के इस द्वन्द्व में ही हमारे अनुभव व्यापक जीवनभूमियों को स्पर्श करते हैं। महानगर के इतिम आलोचन की मुर्दा मुद्राएँ इस रचना में नहीं मिसैंकी और मध्यवर्ग के खोखले नाटकीय पात्रों का भावेसायुक्त किन्तु रक्तचाप हीन संवाद ही उममें मिलेगा, फिर भी एक अन्तर्दृष्टि है जो हमें अभिभूत करती है, हमारे अनुभवों को विस्तार देती है और एक अर्थहीन स्थिति के भीतर सार्थकता के सूत्रों को हमारे लिए उपलब्ध करती है।

सर्जक की अपनी दीवारें'

रणवीर राय

प्रेमचन्द के बाद कुछ कथाकार नौ सेकम की मानव-जीवन का मूलाधार मानकर सज्जनता की छाँवों की गोड में व्यक्ति-मानस की धनन गहराइयाँ नापने लगे और कुछ समाजवादी दर्शन के सहारे उनको प्रत्येक समस्या का निदान आर्थिक विषमताओं में ढूँढने लगे । पर उपेन्द्रनाथ अक्षक ने अपनी रचनाओं में मेकम और अर्थ दोनों का ताना-बाना बुनकर निम्नमध्यम वर्ग के युवक की प्रकृति-विकृति का चित्र प्रस्तुत करते हुए हम तथ्य को उभारा कि इन दो पाटों के बीच पिसे हुए किस प्रकार उसका स्वाभाविक विकास संभव हो, नाना विकृतियों को प्राप्त होता है । समाज की जर्जर परम्पराओं की दीवारें गिरने के साथ उसे अपनी बेवसी का एहसास अपनी सीढ़ना में होने लगा कि जीता उसने लिए दूसर हो उठा । निम्नमध्य वर्ग के युवक की यह चेतना ही उसके लिए अभिशाप बन गई । 'गिरती दीवारें' का चेतन, 'गर्मरास' का जगमोहन और 'बड़ी-बड़ी आँखें' का मर्गिन सब इसी बेवसी के गिकार हैं ।

अक्षक जी के उपन्यास पढ़ने समय उनकी विस्लेषण प्रतिभा ने तो प्रभावित किया ही, मन में कई विज्ञापाएँ भी उठीं । मोचा कभी भवमर मिना तो उन्हें अक्षक के सामने रखेंगे । पिछले दिनों सुयोग भी मिल गया मैंने उन्हें अपनी विज्ञापाएँ लिख मेरी और जब वे दिल्ली आए तो उनमें चर्चा हुई । चर्चा का आरम्भ मैंने उनकी रचना-प्रक्रिया में ही किया : "रचना प्रक्रिया के दौरान क्या आपको कभी ऐसा भी लगा है कि बाहर और भीतर की ग्यार्यताओं में पढ़ने लगाए गए अर्थों की पढ़ने लगे हैं, उनके स्थान पर नए आत्मविस्मयकारी अर्थ उभर रहे हैं और आपको मध्य के निष्ठ में निष्ठतर पढ़ने का आभास मिल रहा है । यदि हाँ तो कृपया बताएँ अपने किस संकास में आपको इस प्रकार की अनुभूति सर्वाधिक हुई है ?

प्रश्न की तह तक पहुँचने की चेष्टा में अक्षक जी बोले "यदि मैं इस प्रश्न को ठीक से समझ पाया हूँ तो कहूँगा कि हाँ कभी-कभी ऐसा होता है कि रचना-

प्रक्रिया के दौरान किसी वस्तुस्थिति की अथवा किसी व्यक्ति के अन्तर्भूत को पूर्व-निर्धारित यथार्थता के भीतर एक और गहरी यथार्थता दिखायी देती है। और इसी लिए उनका मकन कई बार अनचाहे भी हो जाता है। मन नहीं चाहता कि यह मकन किया जाय, लेकिन यथार्थता का वह नया और गहरा पहलू लेखक में अनिव्यक्ति का तणाव करता है। यदि लेखक सच्चा है और अपने पात्र के किसी विशेष रूप ही को दिखाने के प्रति प्रतिबद्ध नहीं, तो वह यथार्थता के उस आवाहन को स्वीकार कर लेता है 'गिरती दीवारें' में मुझे दो ऐसे स्थल याद आते हैं जहाँ मैं अपनी पूर्वनिश्चित यथार्थता में किंचित हटने को विवश हुआ।

"उपन्यास के शिखर प्रकरण में मुझे कविराज रामदाम के छलिया, कपटो, व्यावहारिक और शोषक रूप का उद्घाटन करना था, क्योंकि मैंने वह रूप देखा था और मेरे मन में उसके प्रति भयानक आशय था। इसलिए कविराज चेतन को (प्रकट ही उसे प्रमत्त करने के लिए) "चैडविक प्रपात" दिखाने से जाते हैं तो वे उस स्थिति में भी उसने लाम उठाना नहीं भूलते। बातों-बाजों में वे उससे एक विज्ञापन बनवा लेते हैं। चेतन उनकी धूर्तता समझ भी जाता है और मन ही मन उनकी गालियाँ भी देता है, लेकिन जब दोनों प्रपात के नीचे जाकर बैठ जाते हैं और कविराज उमग में आ कर गा उठते हैं तो चेतन चकित, मुख्य उनका गाना सुनता रह जाता है।"

"भारम्भिक रूपरेखा के अनुसार कविराज का गाना यहाँ नहीं होना चाहिए था अथवा यो होना चाहिए था कि वे एकाध पक्ति गाते हैं और फिर उनका व्यावहारिक और दिखावटी व्यक्तित्व अपने अन्तर की उमंग पर अधिकार पा लेता है और वे चेतन को तिला-पिला कर और चैडविक प्रपात दिखाकर सन्तुष्ट और प्रमत्त वापिस ले जाते हैं। लेकिन यही वस्तु की एक और गहरी यथार्थता ने मेरा हाथ रोक लिया और मैंने लिखा—

"कविराज गा रहे थे और चेतन सोचता था—यह व्यक्ति जिसे वह केवल एक बनुर व्यापारी, एक हृदयहीन शोषक समझता था, अपने वक्ष में हृदय भी भी रखता है। कितना दर्द है इस कठ में, कितना सुन्दर है यह गीत, कैसी मनुहार है इसमें.....

"मुनने-मुनने नहीं थड़ा से उसका मन प्लावित हो उठा, वह भूल गया कि कविराज शोषक हैं, व्यापारी हैं, दुनियादार हैं। उसके सामने रह गया केवल उनका कलाकार जो अनायास अपने आवरण को हटा कर गा उठा था, रह गया मानव, जो अस्वाभाविक कन्दनो से मुक्त होने की तड़फड़ा उठा था.....

"प्रकट ही इन पक्तियों ने पात्र के चरित्र के एक ऐसे कोण पर प्रकाश डाला जो मुझे दिखाना अभीष्ट नहीं था, पर जब प्रकट यथार्थता के अन्दर वह रूप दीप्त गया तो उसे व्यक्त न करना गलत लगा, भले ही उसने पात्र के चरित्र को एक ऐसा

आयाम मिल गया जो उसे देना मुझे अभीष्ट नहीं था । लेकिन ऐसा बेजकृत हुआ, ऐसी बात नहीं ।

“पहली बात तो यह है कि कविराज जैसा दुनियादार व्यक्ति चेतन के चेहरे को देख कर जरूर जान गया होगा कि जिम मतलब के लिए वह उसने इतनी दूर लाया है वह पूरा नहीं हुआ । वह चेतन का तनाव दूर करना चाहता था । लेकिन वह इतने में दूर न हुआ था । तब छो सकता है उसने चेतन प्रथवा प्रचेतन रूप में यह वंग सोचा हो कि वह उसके और निकट हो जाए और मानिक शोर का उसका एहसास मिट जाए ।

“दूसरा यह कि सधमुच उसके घनदर छिपा बलाकार उस निर्जन में गा उठा ।

“उस घटना की कोई भी व्याख्या की जाए ‘गिरती दीवारें’ का वह स्थान और कविराज का उन्मुक्त गायन एक ऐसी यथार्थता की और मञ्जित करना है जो प्रकट दिशापी न देती थी प्रथवा यों कहा जाय कि मेरी आरम्भिक रूपरेखा में नहीं थी ।

“दूसरा स्थान ‘गिरती दीवारें’ के घनिष्ठ परिच्छेद में है । चेतन नीला की शादी की याद करता है । वहाँ उसने उसे गहरी सी बनी दाखान के कोने में बँडे देखा था । महानुभूति का एक अथाह सागर उसके लिए चेतन के मन में टाठें मार उठा था । लेकिन नीला ने उसकी ओर आँस उठा कर भी न देखा था । वह बैठी रही थी और पाँव के छोट्टे से घरनी पर बेनाम भी सबलें बनानी रही थी । तभी बाहर से पञ्चशरहस्त-मदन-सा सुन्दर—नीला के जेठ का लडका—चित्तिक चौगट में जा लडा हुआ था । और उसने कहा था—बाची ओ नमस्ते ।”

“तब नीला ने आँलें उठा कर देखा था और चेतन को लगा था, जैसे क्षण भर के लिए नीला की दृष्टि चित्तिक के मुख पर रकी थी, उसका पीला-मा मुख लाल हो उठा था और उस धंधरे में उसकी आँसों में एक अज्ञात-सी चमक कोप गयी थी ।

नीला की शादी की याद करते हुए चेतन जब इस स्थान पर पहुँचा तो प्रचानक मेरे कलम ने मुझ से कुछ ऐसी पंक्तियाँ लिखा दी जो मैं लिखना नहीं चाहता था क्योंकि जैसे उपरिलिखित ‘चैदविक प्रपान’ के प्रकरण की पंक्तियाँ कविराज के चरित्र के अछे पक्ष की ओर मञ्जित करानी थी त्रिमे दिखाना मेरी पूर्व निर्दिष्ट योजना में नहीं था, उसी तरह ये पंक्तियाँ चेतन के चरित्र के ऐसे पहलु की ओर मञ्जित करनी थी जो अछा नहीं था—और प्रमुख पात्र में अनायास हो जाने वाला मोह मुझे उन्हें लिखने में बाधित करना था । लेकिन उस स्थान पर पहुँच कर जब यथार्थता की उस गहराई पर दृष्टि गयी तो उसे न लिखना अमभव हो गया और मैंने ये पंक्तियाँ लिखी—

"—त्रिलोक के प्रति नीला की छाँवों में जो बसक बँदा हुई थी, उसने चेतन के मन में प्रज्ञात रूप से कहीं एक छोटा-सा ईर्ष्या का झंकुर उत्पन्न कर दिया था और रात होते-होते वह झंकुर एक पेड़ का आकार धारण कर गया।

धीरे धीरे पक्षियों के बाद मैंने पूरा का पूरा प्रकरण उसकी ईर्ष्या के बारे में जोड़ दिया और उसके बाद ये पंक्तियाँ लिखी—

"नीला का पनि कुरूप था और चेतन के मन से यह सत्य प्रज्ञात रूप से छिपा हुआ था कि नीला अपने सन को भले ही अपने पंखों के शरणाँ पर रख दे, उसका मन कभी भी उसको नहीं मिलेगा। वह मन उसके जीजा जी का ही रहेगा। चेतन को इस बात का विश्वास था।—और यह त्रिलोक उसने उसके इस विश्वास को दिखा दिया था और नीला के तन और मन दोनों से वंचित हो जाना कदाचित् चेतन को प्रिय नहीं था।

"मात्र से पन्द्रह-सोलह वर्ष पहले श्री गंगाप्रसाद पाण्डेय ने अपनी पुस्तक 'हिन्दी-कथा, साहित्य' में 'गिरती दीवारें' पर लिखते हुए इस प्रकरण का विशेष उल्लेख कर इसकी आलोचना की थी और लिखा था।

"चेतन के मन की यह स्थिति जीवन के लिए सर्वथा ब्याधनीय है—किर श्री चेतन को अरुण जैसे कुशल कलाकार की समझा प्राप्त है, जिसके कारण उसका जीवन-विकास घृणा का उतना नहीं जितना कुरुषा का पात्र है। समाज के प्रति ऐसी कटुता, ऐसी उजाला व्यापकता पाकर कई बार सामाजिक क्रान्ति का कारण होती है। चेतन का जीवन कोई भ्रमामान्य जीवन न होकर एक बहुपरीक्षित वर्ग का ही है। कदा कि वह अपनी वासना पर अपनी सांस्कृतिक शक्ति ने इच्छाशक्ति से विजय पा लेता।

"मैंने पाण्डेय जी के उपयुक्त बखतव्य पर कभी अपनी राय जाहिर नहीं की। अब खूँटि दती प्रकरण का जिक्र है इसलिए मैं कहना चाहता हूँ कि चेतन का नेत्रक यदि आदर्शवादी भवना समाजशास्त्री-प्रगतिवादी होता तो चेतन के मन में कहीं गहरे में इसी उस सच्चाई को यो निकाल कर न दिखता देता। वही करता जिसकी धार पाण्डेय जी ने संकेत किया है। लेकिन यथार्थवादी लेखक ने उसी झूठे आदर्शवाद के विरोध ही में कलम उठायी है क्योंकि उसे वह झूठा आदर्शवाद सुभ और शिव नहीं लगा। मेरा यह निश्चित मत है कि जिन्दगी की यथार्थता को जान कर हम जो आदर्श बनाते हैं, वही टिकाऊ होते हैं, झूठे आदर्श यथार्थता का पहला भट्ठका भी नहीं कर पाते।

"साधारण हिन्दी आलोचक की दृष्टि चुँकि बहुत छिछोरी होती है। इसलिए उसकी आलोचना भी गहराई में नहीं जाती—और पाण्डेय जी के बखतव्य में तो विरोधाभास है।—जो चित्रण अपनी कटुता और यथार्थता के कारण व्यापक होकर सामाजिक क्रान्ति ला सकता है। उसके लेखक से यह बोध कैसे रखी जा सकती है

कि वह मृत्यु पर पर्दा डाल दे। पाण्डेय जी यदि गहराई में जाते तो उन्हें मायूम होता कि चेतन का वह सोचना गलत नहीं और वह नीचा के भविष्य की ओर भी गहरी ट्रेजिडी की ओर सकेत करता है। पर हिन्दी के सामान्य आलोचक किमी रचना के बारे में क्या लिखते हैं, स्वयं कभी उसका विवेचन नहीं करते। इसी कारण उनकी आलोचना महत्व का प्रभाव खो बैठती है और वे पाण्डेय जी की तरह फुण्ठित हो सम्मस्त हो जाते हैं।

“ऐसे प्रकरण में दूसरे उपन्यासों में भी हैं पर चूंकि जिन यथार्थताओं का वहाँ उद्घाटन हुआ है, वे सूक्ष्म और गहरी हैं इसलिए सहसा उन पर निगाह नहीं जाती। ‘मिर्ता दोबारें’ के इन स्थलों में जैसे मैंने अपनी ओर से उन यथार्थताओं का सकेत किया है दूसरे उपन्यासों में ऐसा नहीं किया। इसलिए जब तक पाठक या आलोचक उन्हें ध्यान से न पढ़े, उनके लिए उन्हें जान पाना कठिन है।”

मेरा अगला प्रश्न था ‘मिर्ता दोबारें,’ आत्म कथा शैली में लिखा गया उपन्यास है, पर यह मानना कहाँ तक ठीक होगा कि उसके नायक के रूप में लेखक ने अपनी ही गहराइयों में उतर कर विवेचन-विवेचन प्रस्तुत किया है? एक आलोचक ने तो यहाँ तक माना है कि ‘अक्षक’ के उपन्यासों के नायकों के रूप में उनका अपना व्यक्तित्व प्रतिबिम्बित हुआ है और नारी पात्रों के रूप में उनकी तीन पत्नियों तथा सम्पर्क में आने वाली अन्य नारियों के चित्रण का आभास मिलता है। (सुपमा धवन : हिन्दी उपन्यास, पृष्ठ ११६)।

अक्षक जी का उत्तर मडा तीसा था “अधिकांश हिन्दी-आलोचकों की आलोचना और दृष्टि निहायत छिछली होती है। अधिकांश आलोचक अभ्यापक होने हैं और चूंकि छात्र उन्हें प्रमत्त करने के लिए उनके चरण छूने रहते हैं और उनकी गलत-मलत धारणाओं का समर्थन करते रहते हैं, इसलिए उन्हें अपनी सर्वज्ञता का पूरा विश्वास रहता है। वे यह नहीं समझ पाते कि आलोचक का काम लेखक से नहीं कठिन है और अच्छी तथा तथ्यपरक आलोचना न केवल उस विद्या के वर्तमान जीवन के भी गहरे ज्ञान की अपेक्षा रखती है। वे प्रायः सरसरी नज़र से रचनाएँ पढ़ कर जो मन में आता है लिख देते हैं और अपने जाने लेखकों को बनाने बिगाड़ने रहते हैं। हालांकि न वे किसी लेखक को बना सकते हैं, न बिगाड़ सकते हैं (यद्यपि मैं यह मानता हूँ कि एक सक्षम आलोचक में यह शक्ति होनी चाहिए कि वह लेखकों को काँ बना-बिगाड़ सके और सरफिरा में सरफिरा लेखक भी उनकी बात का नोटिस लेने को विवश हो। पर तब आलोचक को आलोच्य विद्या और जिन्दगी का ज्ञान रखने के अलावा परम निष्पक्ष और दयानन्दार भी होना होगा। और यही बात मुश्किल है।)

मैंने सुपमा धवन की वह पुस्तक नहीं पढ़ी। यदि वह कोई शोध ग्रन्थ है तो आपने बेकार उसका नोटिस लिया। यदि कोई शोधग्रन्थों पर शोध करे तो

ऐमे-ऐमे हाउअजं (प्रधानक मलतिपां) सामने आये कि लोग दंग रह जाए। मैंने कुछ शोध-ग्रन्थ देखे हैं, तभी मैं यह कहता हूँ। यदि मुपमाजी ने किसी लेख में इस सय का उद्धाटन किया है तो वह लेख मेरी नजर में नहीं गुजरा। बहरहाल, उनका यह रिमार्क काफी छिछला और घमत्य है, क्योंकि ऐमे रिमार्क के लिए मुपमाजी को मेरे व्यक्तित्व और मेरे जीवन का पूरा ज्ञान होना जरूरी है और मैंने तो उनका नाम भी नहीं सुना। प्रकट है कि उन्होंने यह निष्कर्ष मेरे सम्बन्ध में कहीं सुनी-सुनायी बातों के बल पर निकाला होगा। और इसलिए यह रिमार्क गैर-जिम्मेदारी से भरा है।

‘गिरती दीवारें’ चाहे आत्मकथा बीसों में लिखा गया हो, पर वह आत्मकथा नहीं है। यह उपन्यास है और इसीलिए उसमें लगातार कल्पना का समावेश है। जो लोग भुके निष्ठ से जानते हैं, वे सचमुच सचते हैं कि मैंने चेतन को अपनी अनुभूतियाँ तो दी हैं, अपना व्यक्तित्व नहीं दिया। और अनुभूतियाँ तो मैंने ग्रन्थ पात्रों को भी दी हैं। और बिना अनुभूतियों के यथार्थपरक उपन्यास लिखा ही कैसे जा सकता है? यदि मुपमाजी ने ऐसा लिखा होता कि लेखक ने अपनी ही अनुभूतियाँ नायक को दी हैं तो गलत न होता। लेकिन अपना व्यक्तित्व तो कोई लेखक आत्मकथा तक में पूरा नहीं दे सकता।

“जहाँ तक मेरे सम्पर्क में आयी नारियों का सम्बन्ध है, जरूर ही उनका कुछ-न-कुछ बल्पना के मिश्रण से नया बन कर मेरे उपन्यासों के नारी पात्रों को मिला है, लेकिन जहाँ तक मेरी नीनों पत्नियों का सम्बन्ध है, दूसरी और तीसरी के बारे में मैंने अभी कहीं कुछ लिखा नहीं और ‘गिरती दीवारें’ जब लिखा गया था तो न मेरी दूसरी पत्नी थी, न तीसरी। अपनी पत्नी की मृत्यु के पाँच वर्ष बाद मैंने दूसरी शादी की और तब तक मैं ‘गिरती दीवारें’ का (याने उन बृहद् उपन्यास के पहले खण्ड का) अधिकांश लिख चुका था। हाँ पहली पत्नी को जरूर मैंने ‘गिरती दीवारें’ में लिखा है, पर वही तो नामद ‘गिरती दीवारें’ के पाँचो खण्डों की एक मात्र प्रेरणा है। यानी विस्मृत जिम्दगी के अलावा यदि उस प्रेरणा को किसी एक पात्र में संकेतिक किया जाय तो।”

अब मैंने अन्क जी के सामाजिक निशान पर प्रश्न किया : “अपने सभी उपन्यासों में आपने निम्न मध्यवर्ग के युवक की सब समस्याओं का मूल अर्थ—काम की त्रिदा-प्रतित्रिदा में खोजा है। पर क्या आप नहीं मानते कि निम्न मध्यवर्ग समाज का सर्वाधिक मस्कारशील वर्ग है और उसके परम्परागत संस्कार उसके मन-प्राण को इस प्रकार जड़ लेते हैं कि वह जो करना चाहता है, नहीं कर पाता तथा जो नहीं करना चाहता, वह उससे बरबस हो जाता है। चेतना और अचेतन प्रवृत्तियों के दो पाटों के बीच जितना अधिक यह वर्ग पिस्तता है, उतना कोई नहीं। निम्न और उच्च-वर्ग ऐसी संस्कारिता में अपेक्षतया मुक्त रहते हैं। इसलिए वे कुंठा और घुटन को अधिक नहीं पावते।”

मुझे उल्लाङ्घने हुए अश्व जी ने कहा - "आपके प्रश्न के पहले वाक्य से मैं सहमत नहीं हूँ। मेरे उपन्यासों में केवल काम की समस्याएँ नहीं हैं। काम, अर्थ और अह—मैं इन्हे ही जिन्दगी की परिचालक शक्तियाँ मानता हूँ। काम एक बहुत बड़ी शक्ति है, लेकिन अह से बड़ी नहीं—चेतन, जगमोहन अथवा मणीत सिंह काम की क्रिया-प्रतिक्रिया से ही परिचालित नहीं हैं। तीनों के साथ अह की एक बहुत बड़ी समस्या है और ध्यान से उपन्यास को पढ़ने वाला इस तथ्य से निश्चय ही भ्रमण होगा। फिर आपके प्रश्न में शब्द 'सभी' पर मुझे आपत्ति है। मेरे उपन्यास 'परस्पर-असत्य' (बर्फ का दर्द) को कुछ लोग मेरा अत्यन्त महत्वपूर्ण उपन्यास मानते हैं। रूसी, मराठी, असमी और अंग्रेजी में उसका अनुवाद भी हुआ है और उसमें कही काम की समस्या नहीं। आपके प्रश्न के दूसरे खण्ड से मैं सहमत हूँ।"

चर्चा को अश्व जी के उपन्यास 'बड़ी-बड़ी आँखें' की ओर मोड़ते हुए मैंने पूछा "आपके औपन्यासिक पात्र किसी भी व्यक्ति और परिस्थिति से पूरी तरह समझीता नहीं कर पाते और न ही उनमें इतना डम है कि डट कर किसी से टक्कर ले सके। फलतः वे जीवन भर घुलने हैं और सघर्ष की आग में एक-एक करके उनके भस्म हो जाते हैं, पर उनकी व्यक्ति-चेतना अस्थायी की राग को गर्म किने रहती है। 'गिरती दीवारें' में लेकर 'गर्म राख' तक ऐसा ही हुआ है। 'बड़ी-बड़ी आँखें' में भी व्यक्ति चेतना की यह उष्णता मध्यक मंथीन में प्राण फूँक सकती थी, पर आपने न जाने क्यों नायक-नायिका के स्वरूप प्रेम को विकसित ही नहीं होने दिया, जब कि मणीत इस तथ्य को जानता है कि हर प्रेम के तल में बड़ी जहर वासना की हल्की धारा होती है, लेकिन ऐसा प्रेम भी है जो गिगना नहीं उठाता है।"

समाधान में अश्व जी ने कहा "मेरे अधिवास उपन्यासों के पात्र निम्न मध्यवर्ग के बौद्धिक युवक हैं और जैसा मैंने उन्हें देखा है वैसा ही चित्रित कर दिया। समझीता करके प्रसन्न होने वाले अधोबौद्धिक होते हैं, लेकिन जो सोचने समझने हैं, चिन्तन और मनन करते हैं, पुटन, चिन्ता और जिन्दगी भर घुलना उनका भाग्य है, जब तक कि वे अपनी मनचाही राह नहीं पा लेते। यह बात ध्यान देने योग्य है कि मेरे उपन्यासों की अवधि उन नायकों के दो-एक वर्ष के जीवन काल में ज्यादा नहीं—वे लोग जुवा हैं, बचपने के नम में हैं, विद्रोही हैं और उनके बारे में कोई अन्तिम बात नहीं कही जा सकती। उपन्यास उनकी पूरी जिन्दगियों तथा उनकी समस्त सफलताओं और असफलताओं का ब्योरा देने के लिए नहीं लिखे गये। उनके माध्यम से जिन्दगी और उसकी मर्यादाओं को उजागर करने के लिए लिखे गये हैं ताकि उनको पढ़ने वाले लोग उन मर्यादाओं को देख कर अपनी जिन्दगियों में आइनों बनायें। दूसरे शब्दों में यदि चेतना, जगमोहन या मणीत की जगह जिन्दगी से समझीता करने वाले पात्र होते तो उनकी निष्ठा में कहीं कोई समस्या दितायी ही न देती। मर्यादा की कटुता को देखने के लिए नायक का भावप्रवण होना आवश्यक है।

मोठों खान खाने के लिए न वही कोई समस्या है, न रास्ते में कहीं कोई दीवार है—
 आपने अपने प्रश्न में यह वाक्य गलत लिखा है—‘फलतः वे जन्म भर धुनते हैं और
 मर्त्य की यात्रा में एक-एक करके उनके अस्थान नष्ट हो जाते हैं।’ मेरे किसी भी
 उपन्यास में किसी नायक की पूरी जिन्दगी का व्योरा नहीं। उनके बचपन और
 लडकपन का व्योरा है अथवा अज्ञानी के उस एकाध वर्ष का जिस पर उपन्यास लिखे
 गये। इसलिए शब्द ‘जीवन भर’ पर मुझे आपत्ति है।—हाँ, आप यह कह सकते हैं
 कि अगर ये लोग अपनी प्रति भावप्रवणता का नहीं छोड़ते तो जिन्दगी भर वे किए
 धुनना उनके भाग्य में बड़ा है।

‘बड़ा-बड़ी भाँवे’ प्रेम की समस्या को लेकर नहीं लिखा गया। इसलिए
 नायक-नायिका के स्वयं प्रेम के विकास और फल का प्रश्न मेरे सामने नहीं रहा। प्रेम
 की समस्या वह माध्यम है जिसके द्वारा मैंने देवनगर के ऊपरी घाटों के बीच छिपी
 हुई हस्तीकन को बेनकाब किया है। संगीत जब देवनगर को छोड़ता है तो उसे लगता
 है कि वह उस देश-मरीछा है, जिसका प्रधानमन्त्री उदाराधय, स्वयंसेवी और भविष्य-
 श्रद्धा हो, पर उनके सहकारी सबसरवादी, चादुकार और मुसामदी हो और जिसके
 दफतरी में भ्रष्टाचार और स्वयं फलन का दौर-दौरा हो। देवनगर वालव में
 प्रतीक है—विभी ऐसे आश्रम, मर्यादा भयवा देश का, जिसके सचालक बड़े-बड़े दाँव
 करने हैं, पर चूँकि वे सत्य का सामना करने का और व्यवस्था को नीचे से बदलने
 का साहस नहीं रखते, इसलिए उनके सारे आशं धरे के धरे रह जाते हैं। मेरे उप-
 न्यासों के नायक वे फनक हैं, जिन पर मैं अपने सामाजिक जीवन को चित्रित करना
 हूँ। इसीलिए वे भावप्रवण हैं और पूरी तरह मनभौता नहीं करने, पर महत्त्व उन
 नायकों और उनके जीवन का नहीं, उन यथार्थताओं का है जिनका उद्घाटन उनकी
 अपनी भावप्रवणता द्वारा हुआ है।

‘जो प्रेम उठाता है वह कई बार अपनी बीमन पर ही व्यक्ति जो उठाता
 है। यदि संगीत और वाणी का प्रेम सफल होता तो संगीत को उस सारे बानावरण
 से समझौता करके वहीं रहना होता, पर जैसा कि मैंने पहले कहा है प्रेम उपन्यास
 की मुख्य समस्या नहीं है।’

मेरा प्रश्न प्रश्न था : ‘शहर में धूमता आइना’ के अन्त तक पहुँचने-पहुँचने
 चेन्न को जो राह मिली है वह उसकी भटकन का अन्त है या एक पड़ाव ? क्या
 इन बात की सम्भावना नहीं कि ‘जो पान है उसे टुकड़ाने और जो नहीं है, जो नहीं
 मिल सकता उन्हें लिए परेशान रहने वाले चेन्न का मन दो दिन में ही चन्दा से
 भर जाय तब वह किसी और नीचा के पक्षि दीवाना हो ले ? मुझे लगता है, चेन्न
 में चन्दा भर मुक्ति नहीं पा सके हैं।

अन्तर्गत बाँते : ‘शहर में धूमता आइना’ पाँच खण्डों में लिखे जाने वाले
 उपन्यास का केवल दूसरा खण्ड है और शक्य ही यह पड़ाव है। लेकिन वह महत्वपूर्ण
 पड़ाव है, क्योंकि उसके माध्यम से वह चन्दा को समझने के ज्यादा निकट हो गया

है। और इसके आगे के उपन्यासों में उसकी भटकन को रोकने वाली वह एक बड़ी ग्वावट हो जाती है और वही उसकी शक्तियों की निश्चित राह देती है। वह फिर ऐसे नहीं भटकेगा, यह तो मैं नहीं कह सकता, क्योंकि उपन्यास के चौथे खण्ड में, जिसका काफी भाग 'नयी कहानियाँ' में 'वाँघो न नाथ इस ठाँव' के शीर्षक में छप गया है, फिर ऐसी स्थिति आती है, लेकिन वह उससे इसलिए उबर जाता है कि वह प्रेम और वासना की वास्तविकता को समझ गया है।

"जैसा कि मैंने पहले कहा, 'गिरती दीवारें' के पाँच खण्डों में काम, धर्म और ग्रह की तीन परिचालन-शक्तियों का विवेचन करना चाहता हूँ। 'गिरती दीवारें' के पहले खण्ड में काम की समस्या प्रमुख है। 'शहर में घूमना घाईना' में असफल काम के फलक पर धर्म और ग्रह को—तीसरे खण्ड का नाम 'नहीं सों किन्दील' है और यह नन्ही किन्दील उस ग्रह की ही किन्दील है जो इनमें से हर एक व्यक्ति के अन्तर में टिमटिमाती-सी जलती है। मेरा यह निश्चित मत है कि श्रिन्गी की परिचालक-शक्तियों में ग्रह सबसे महत्वपूर्ण है। पेट कुत्ते, गधे और कौड़े भी भर लेने हैं और धर्म वेष्टाओं के पास भी होता है, लेकिन आदमी को इन दोनों से ऊपर उठाने वाली शक्ति केवल ग्रह की है। और इसी को केन्द्र में रख कर मैंने 'गिरती दीवारें' का तीसरा खण्ड लिखा है। इस खण्ड में मैंने दिखाया है कि किस प्रकार इस ग्रह पर ज़रा-सी चोट आदमी की जिंदगी की धारा को बदल सकती है और उत्तर की तरफ जाता आदमी दक्षिण की ओर जाने की मोच बंटता है। उपन्यास का तीसरा खण्ड मेरे ख्याल में उसका आधारभूत खण्ड है और इसकी सफलता असफलता पर उपन्यास की सफलता-असफलता निर्भर है। तीसरे और चौथे खण्ड मैंने अधिकारान्त मिल विधे हैं, लेकिन वे साल-दो साल सप्ती गेहूँव माँगने हैं। पाँचवें खण्ड का नाम मैंने 'इति नियति' रखा है और जहाँ ये चारों खण्ड जिन्दगी से उबलते हैं, पाँचवाँ मृत्यु से, जो जिन्दगी की सबसे बड़ी हकीकत है।

"चेतन में मुक्ति नहीं मिल सकती क्योंकि चेतन हिन्दी की किताब में प्रश्न चिह्नो का प्रतीक है और जब तक यह हिन्दी है प्रश्न चिह्नो में कभी मुक्ति नहीं मिलती। तो भी यदि मैं इस बीच में स्वयं स्वयं न हो गया तो पाँच खण्डों में चेतन के जीवन के पाँच वर्षों से मुक्ति पा लूँगा।"

इसी उपन्यास को लेकर मैंने एक और प्रश्न किया ? 'शहर में घूमना घाईना' के समर्पण में आपने लिखा है कि "जो लोग सबकुछ ले कर रँदा हुए हैं अपना कुछ भी नहीं ले सकते, उनके लिए इस उपन्यास में बहुत कुछ नहीं है। यह केवल बीच के लोगों के लिए है।" क्या आप कोई ऐसा मूर जानते हैं जिससे यह उपन्यास 'बीच के लोगों' तक ही सीमित रहे और अन्य लोगों के हाथ न पहुँचे पाए ?"

प्रश्न के व्यंग्य को ताड़ने हुए अक्षयी ने कहा : "मेरे पास वंशा कोई मूर तो नहीं है, लेकिन इन पत्रियों के माध्यम में मैंने वैसे लोगों को चेतावनी दे दी है और मेरा म्याल है कि वैसे लोग इन पत्रियों को पढ़ने के बाद उसे नहीं पढ़ेंगे। और यदि

वे पढ़ें और उन्हें कुछ नहीं मिलेगा तो मुझ में शिकायत नहीं करेंगे। दो-एक वर्ष पहले 'विवेचना' (इलाहाबाद) की एक गोष्ठी में जो इसी उपन्यास को लेकर हुई, आलोचनाओं के उत्तर में मैंने कहा था कि उपन्यास में खिन्दी के वारिक सूत्र दिये गये हैं और यह उपन्यास केवल चेतन का नहीं हम सब का है—हमों में बहू भी है और अमरनाथ (सरस्वती-ए-खिन्दी) भी, लालू भी, हमीद भी, सेठ हरदशन और गोविन्दराम भी—और उन्हीं के माध्यम से वे सूत्र दिये गये हैं और चूँकि उनके बारे में मैंने अपनी घोर में कुछ नहीं लिखा, इसलिए जब तक उपन्यास को दो-तीन बार न पढ़ा जाय, उन्हें नहीं पाया जा सकता।

"तब मिटिंग खत्म होने पर गोष्ठी के अध्यक्ष श्री विनयचोहन शर्मा के सामने डॉ० रघुनाथ ने व्यर्थ से पूछा, अर्थात् जो यदि कोई तीन बार आपका उपन्यास पढ़े तो समझ लेगा?"

मैंने कहा, "यदि बड़ा (उपन्यास का एक पात्र) इसे दस बार पढ़ेगा तो फिर भी उसके हाथ पहले कुछ नहीं आयेगा।"

तब उन्होंने कहा—"अर्थात् जो आप अपने आलोचकों की बात नहीं मानते, इसलिए आप महान रचना नहीं दे पाते।"

मैंने पलट कर कहा, "आप तो मानते हैं, और लिखने भी हैं, क्या आप दे पाते?"

और वे चुप हो गये और वहाँ से खिसक गये।

"आपके प्रश्न के सदर्भ में इस घटना के उल्लेख का इतना ही अभिप्राय है कि ऐसे ही बेसमझों अथवा सर्वजनों के लिए मैंने वे पंक्तियाँ लिखी हैं कि वे पुस्तक पर समय नष्ट करके मुझे दीव न दें।"

सहज सम्बन्धों की काल्पनिक रेखाएँ

गोविन्दलाल छाबड़ा

‘और फिर लेखक की पूर्व नियोजित योजना के अनुसार गुरु महात्रमु रत्नान्वर के दोनों शिष्य—श्वेताक और विद्यालदेव—एक ही नगर-पाटलिपुत्र में जन्म सामंत श्रीजगन् और योगी कुमारगिरि के पास रह कर पाप और पुण्य जैसी विषट समस्या के समाधान के लिए, जिसे गुरु कठिन परिश्रम और अनुभव के बाद भी हल करने में असमर्थ रहे, चल दिये। ‘चित्रलेखा’ की ‘उत्क्रमणिका’ इस समस्या का प्रस्तुतीकरण है और ‘उपसंहार’ लेखक का मतमाना और पाठकों का मनचाहा समाधान। प्रश्न उठता है कि क्या आलोच्य उपन्यास की रचना का उद्देश्य वम पाप-पुण्य की समस्या ही है? उत्तर स्पष्टतः नकारात्मक है। पाप-पुण्य सम्बन्धी समस्या का निरूपण उपन्यास का एक पक्ष है। कृति की सफलता का रहस्य उसके दूसरे कलात्मक पक्ष में निहित है। अतः यहाँ उक्त दोनों पक्षों का विश्लेषण अनिवार्य है।

‘चित्रलेखा’ को पाप-पुण्य का विश्लेषण करने वाली क्या मानने पर आलोचक का मन मिहर उठता है, क्योंकि उसमें भारतीय दार्शनिक और धार्मिक विचारधारा को उजाड़ा गया है। परिस्थितियों और नियति के वात्सल्य में पापों के प्रारम्भिक व्यक्तित्व को भुलसा दिया गया है। दो त्रिकोणात्मक कथाओं के माध्यम में नये आधुनिक दार्शनिक विचारों की अभिव्यक्ति हुई है। ‘चित्रलेखा’ के सभी प्रमुख पात्र हमारे उक्त मन की पुष्टि करते हैं। प्रारम्भ का इन्डियाना अर्थोक्तिक शक्ति सम्पन्न योगी कुमारगिरि धर्म में मानव और पशु की कोटि में भी नीचे गिरा हुआ अधम प्राणी प्रमाणित होता है। वह योगी, साधन श्रमिका सयम था और स्वयं लक्ष्य जो तेज और प्रज्ञा का पुँज था, संगार की सम्पूर्ण वाचनाओं को जितने जोन लिया था, जो शारीरिक और आत्मिक वन दोनों में विलीन था, वही कुमारगिरि धर्म तक आने-आने, भक्ता, भूत, दम्भी, वाम-न्याय और भयकर पद्धतिकारी प्रमाणित होता है। प्रारम्भ का उमका अनुकरणेय चरित्र, योग और तप-त्याग अन्त में पशुना, शोध और घृणा को जन्म देने वाला मिट्ट बनता है। प्रारम्भ का उमका गर्व और

आत्ममग्नान् अन्त में अहंकार और कलुष प्रमाणित होने है। स्त्री को अन्धकार, मोह, माया और वासना मग्न करने वाला बालब्रह्मचारी बाद में चित्रलेखा के रूप-मुञ्ज में पागल पतंगे सा मडराने लगता है। कलना और शून्य में विचरण करने वाला योगी माया के वात्पाचक्र में पड़ कर जीवन की भस्ती और योग के कलुष कुंड में ऐसा गिरता है कि पुनः उबरने की सम्भावना भी नहीं रह जाती। वासना को पाप (अतः त्याज्य) समझने वाला योगी वासना का दाम बन जाता है। दरबार में योग-दर्शन के पूर्व का योगी झूठे एवं और अहंकार में घाबर चित्रलेखा जैसी अपूर्व सुन्दर नर्तकी में प्रतिगोप लेते-लेते अपने आप को पथ भ्रष्ट कर बैठता है। दम्भ के मद में वह भरी सभा में कह बैठता है—“इस सभा में कोई भी व्यक्ति मुझे पराजित नहीं कर सकता और न मुझ को दण्ड देने का कोई व्यक्ति साहस ही कर सकता है।” और भी—“नहीं, पराजय असम्भव है। मैं पराजित हो ही नहीं सकता। क्या मेरी साधना का अन्त पराजय होगा? कभी नहीं, कभी नहीं।” और उसका यह दम्भ ही उसके पतन का प्रथम सोपान तिष्ठ होता है। उसका यह दम्भ हम तभी धूर-धूर होते देखने हैं जब वह चित्रलेखा के सौन्दर्य की छाया में अपने को गलाने लगता है। वह अतृप्त शराबी की भाँति नर्तकी को देख कर मत्तारीन सा सो जाता है। उसकी सोई हुई वासना भयंकर विषघर बन उसे डसने लगती है। और अन्त में अपनी साधना, अपने योग, अपने ज्ञान, अपने चरित्र सबका होम कर बैठता है।

‘चित्रलेखा’ इस उपन्यास का केन्द्र बिन्दु है। यद्यपि चित्रलेखाकार ने इस अनिष्ट सुन्दरी को नर्तकी के रूप में सम्बोधित किया है किन्तु हमारे विचार में वह वेदया हाँ वेदया—वेदया ही, संभवतः संभ्रान्त वेदया—से कम नहीं। एक प्रेमी के रहने हुए दूसरे के प्रति उसका तीव्रवर्षण हमारे उक्त मत की पुष्टि के लिए पर्याप्त है। है। वह विचारों से ही नहीं आवरण से भी वेदया है। उसकी वासना सदा अतृप्त बनी रहती है। उन्माद, मस्ती और वासना को जीवन का सार-सर्वस्व समझने वाली यह प्रमदा बीजगुप्त के जीवन पर धूमकेतु सी छा जाती है। उपन्यास के प्रथम परिच्छेद में ही हम उसे जीवन की भस्ती और जीवन के मादकतापूर्ण उत्साह-विलास में किल्लीमें मारते हुए देखने हैं। विषवा का समय उसने किया अवश्य या किन्तु कृष्णादित्य के सम्पर्क से वह पथ-भ्रष्ट हो गई थी। उसकी मृत्यु के उपरान्त पुनः उसने समय का मार्ग अपनाया या किन्तु बीजगुप्त के वैभव और सौन्दर्य से पराजित होकर पदच्युत हो गई। नियति का विद्यालय और वासना-प्यास-नृप्ति-मार्ग को धेड़धरकर नमस्कृत वह उस पर बेतहाशा दोड़ पड़ी। समय-नियम की राह पर चलना अब उसे अपमानजनक और अतादिक लगने लगा। स्वाभिमानिनी और बुद्धिमति यह प्रमाधारण नर्तकी कुमारगिरि जैसे महात्मा को पत्नी हो भेंट में अपनी ओर आकृष्ट करने में सफल होती है। योगी पर उसका ममान्तिक प्रभाव पड़ता है। अपनी प्रत्युत्पन्न मति, अपने अतृप्त, अपनी सुन्दरता, अपने गर्व और अहं से वह कुमारगिरि को प्रभावित करती है। “प्रकाश पर तन्त्र पतिये की अंधकार का प्रभाव है”—कह कर

वह योगी को अपनी बुद्धिमत्ता, शक्ति और सौन्दर्य का ग्रहसास करवाती है। उसका अपूर्व सौन्दर्य कुमारगिरि के जीवन में उन्माद की भयंकर भ्रमा उत्पन्न कर देता है। योगी को अपनी तर्कना शक्ति से अभिभूत करते हुए वह एक स्थान पर बहती है— “योगी तपस्या जीवन की भूल है, यह मैं तुम्हें बतलाये देती हूँ। तपस्या की वास्तविकता है आत्मा का हनन।” और वास्तव में ही योगी तपस्या को आत्मा का हनन और एकातवास को धामक समझने लगता है। ऐसा है उस नर्तकी के आकर्षण का प्रभाव। उसके ऐसे ही प्रवृत्तिप्रधान विवृत दार्शनिक सिद्धान्त योगी को विचलित करने लगने हैं। इन्हीं ऊल-जुलूस तर्कों से वह कुमारगिरि जैसे एकांत साधक को भी अपनी घोर आकृष्ट करती ही है, दर्शन-स्मृतियों के ज्ञाता, व्याकरण के पंडित, अनुभवहीन पश्चीम वर्षीय युवक श्वेताक को भी प्रेम के भ्रम में डाल देती है। “जिस समय चित्रलेखा की अघखुली मस्त आँखें श्वेताक की आँखों से मिल जाती थी, उस समय श्वेताक पागल की भाँति भूमने लगता था श्वेताक तो अभी अनुभवहीन बच्चा था।” योगी तक उसके मादक सौन्दर्य से पथ भ्रष्ट हो गया। यह ठीक ही है कि वह योगी को ठगने खली थी, किन्तु उसे ठगते-ठगते स्वयं ठगी गई। कामतोनूपता और बदले की भावना ने उसे प्रवचिनी और धूर्त बना दिया। वह अपने उदात्त, निर्मल, पवित्र प्रेम को त्याग कर क्रमशः पतित पतिततर और पतिततम होती गई। आरम्भ की ‘परम पवित्र नर्तकी’ अन्न में विद्वत्ता-भातिनी रूप-लोलुपा विलासिनी और वैभवा बन गई। अमयमित भोग विलास उसके जीवन के लिए प्राणघातक विष प्रमाणित हुआ। निराशा, दुःख और बदले की भावना में पीड़ित होकर उसने कुमारगिरि को अपना शरीर समर्पित कर दिया। सम्भूती वह तब, जब उसका सब कुछ लुट गया। सच्चाई को जानने पर वह चोट खाई सपिणी के समान कुमारगिरि पर फूँकार उठी “बातना के कीड़े! तुम मुझमें भूठ बोले। मुझारी तपस्या बिफल हो जायगी और तुम्हें युगों-युगों नरक में जलना पड़ेगा।” आत्मग्लानि एवं भयकर आक्रोश में पीड़ित वह अपने घर में तो लौट आई किन्तु बीजगुप्त से साक्षात्कार का आश्रित बल उसमें न रहा। हाँ बीजगुप्त की देवदत्त वृत्ति अवश्य उसे उबारने में सहस्रक मिद होनी है। बीजगुप्त से क्षमा का दान पा कर सम्पूर्ण सम्पत्ति का त्याग कर वह उस देव-मनुष्य के साथ हो लेनी है। मैं यहाँ यह स्पष्ट कर देना चाहता हूँ कि उपन्यास के प्रथम परिच्छेद में बीजगुप्त-चित्रलेखा के प्राथमिक चूमन, आभिगमन, परिदम्भन और अन्न के चूमन में महान् अन्तर है। आरम्भ में वे जीवन की मस्ती और मदिरा की मादकता में डूबे हैं और अन्न में वे सच्चे आत्मीय एवं तन्यमता से पूर्ण हैं।

पश्चीम वर्षीय हृष्ट-पृष्ट युवक बीजगुप्त ‘चित्रलेखा’ के मेहम-निकोण का तृतीय बिन्दु है। उन्मुक्त भोग-विलास में विश्वास रखने वाला यह गुरुतन युवक मोर्य साम्राज्य का वैभवशाली और प्रभावशाली सामन्त है। उसकी विद्यान भट्टानिकाओं में भोग-विलास नाचा करने हैं, रत्न अटित मदिरा के पानों में ही उसके जीवन का सारा मुख है। वैभव और उत्तम की तरफों में वह केति करता है। ऐश्वर्य की

उमके पास कमी नहीं है। उसमें सौन्दर्य है और उसके हृदय में संसार की समस्त वासनाओं का निवास। पाटलिपुत्र की अनन्य सुन्दरी नर्तकी चित्रलेखा को वह अपने विशिष्ट आचरण और व्यक्तित्व में पराभूत करता है। नर्तकी के व्यक्ति प्रधान विचारों के उत्तर में वह एक म्यान पर कहता है—“व्यक्तित्व जीवन में प्रधान है और व्यक्ति से ही समुदाय बनता है। जब व्यक्ति वञ्चित है तो उस व्यक्ति को समुदाय का भाग बनना अपना ही अपमान करना है।” और अपने इसी विशिष्ट व्यक्तित्व को वह अन्त तक सुरक्षित रखता है। उसका यही व्यक्तित्व चित्रलेखा को आकृष्ट करता है। चित्रलेखा में वह पत्नी के समान व्यवहार करना है। समाज की मान्यताओं के विपरीत आचरण कर वह अपने व्यक्तित्व की छाप छोड़ देता है। वह जो बाहर है वही भन्दार है। अपने कर्तव्य-अकर्तव्य को वह छिपाता नहीं। यद्यपि विलासी व्यक्ति धर्मभीरु और समाजभीरु होता है किन्तु बीजगुप्त में नैतिक साहस और स्पष्ट वादिता, आत्मविश्वास और मधुर संभाषण, त्याग और उदारता जैसी विशेषताएँ हैं जो उसे क्रमशः मनुष्यत्व से देवत्व की ओर ले जाती हैं। चित्रलेखा की मनुष्यस्थिति में वह एक बार विचलित अवश्य होता है किन्तु उसकी मेधा एवं तटस्थता उसे अपने पथ से भ्रष्ट होने से बचा लेती हैं। आत्म-मग्न कर वह यशोवरा को श्वेताक के लिए छोड़ देता है। अपने वैभव और मान का त्याग कर वह मनुष्यत्व देवत्व की ओर प्रसरता होता है। मृत्युञ्जय उसके इस महान् त्याग और विशिष्ट व्यक्तित्व से प्रभावित हो कर कहते हैं—“भार्य वीजगुप्त ! मैंने संसार को देखा है, मैं कहता हूँ प्रायः मनुष्य नहीं देवता हैं।” मुझ से उद्बलित हो वीजगुप्त का हाथ अपने हाथ में लेकर सम्राट् चन्द्रगुप्त कहते हैं—“वीजगुप्त तुम एक महान् आत्मा हो, तुमने असम्भव को सम्भव कर दिखाया। तुम मनुष्य नहीं हो देवता हो। आज भारतवर्ष का सम्राट् चन्द्रगुप्त मोर्य तुम्हारे सामने मस्तक नवाता है।” महाप्रभु रत्नाम्बर द्वारा पूछने पर श्वेताक कहता है—“वीजगुप्त देवता है। संसार में त्याग की वह प्रतिमूर्ति हैं। उनका हृदय विद्याल है।”

बीजगुप्त का जीवन वासना एवं संयम का अद्भुत सम्मिश्रण है। वह उन्मादी होकर चित्रलेखा की वासना में डूबा अवश्य है, उसके जीवन में मनुष्योचित ईर्ष्या-प्रवृत्ति भी जागी है, किन्तु न तो उसने भोग में संयम का पल्ला छोड़ा है और न ही ईर्ष्या में जीवन को क्लृप्त कलकित किया है। घातक परिणामजन्य विवास और विराग की प्रतिपाद्यता से वह परिचित है। विलास में भी वह मानवता को नहीं छोड़ता और योगी बनकर भी अहंकारी और दम्भी नहीं बन पाता। संभवतः वीजगुप्त की इन्ही महानताओं से प्रभावित होकर श्री शिवनारायण श्रीवास्तव ने लिखा है—“कुमारगिरि की भोला वीजगुप्त में अधिक मानवता है और इसलिए जिस तत्त्व की उपलब्धि कुमारगिरि को कठिन साधनों से न हो सकी थी, उसे वीजगुप्त ने हृदय की साधना से उपलब्ध कर लिया था। उसका हृदय इतना विद्याल था, उसमें इतनी उदारता थी कि वैभव के रस में डूबे रहने पर भी कमल-पत्र के समान वह अछूता

था। जिम विलासिना मे वह जीवन भर आकण्ठ हुआ रहा, समय आने पर उसे बिल्कुल ही त्याग देने मे उसे तनिक भी हिचकिचाहट न हुई। भोग करने हुए भी वह भोगो मे बंधा नहीं है।" बीजगुप्त का जीवन वास्तव मे भोग और योग का सुन्दर सम्मिश्रण है - उसका जीवन आज के युवको के लिए अनुकरणीय है।

"चित्रलेखा" मे बीजगुप्त चित्रलेखा, कुमारगिरि के त्रिकोण के अनिरिक्त एक अन्य प्रेम त्रिकोण—श्वेताक यशोधरा बीजगुप्त—भी है। किन्तु वह गौण है। यशोधरा की सृष्टि बीजगुप्त की प्रेम-परीक्षा के निमित्त की गई है जिन मे वह मग्न होता है। श्वेताक के साधक से बीजगुप्त द्वारा सर्वदान कराकर लेखक ने बीजगुप्त को और ऊपर उठाया है।

'चित्रलेखा' के अध्ययन से स्पष्ट है कि इस चरित्र प्रधान उपन्यास के प्रमुख पात्र वस्तुन वे नहीं हैं जो वे हैं। आरम्भ का बीजगुप्त मानव है और अन्त का देवता। आरम्भ का योगी कुमारगिरि अन्त मे पिनाब बन गया है। आरम्भ की चित्र की चित्रलेखा मन्त्रान्त नर्तकी है अन्त की मृणित कल्पित (और पुन. सती-साध्वी) पात्री।

अब प्रश्न उठता है कि क्या उक्त दो प्रेमी त्रिकोणों मे पाप-पुण्य की समस्या का समाधान हुआ है? महाप्रभु का यह अन्तिम समाधान द्रष्टव्य है—“मसार मे पाप कुछ भी नहीं है, वह केवल मनुष्य के दृष्टिकोण की विषमता का दूसरा नाम है। प्रत्येक व्यक्ति एक विशेष प्रकार की मनः प्रवृत्ति लेकर उत्पन्न होता है। प्रत्येक व्यक्ति इस ससार के रमच पर एक अभिनय करने आता है। अपनी मन प्रवृत्ति मे प्रेरित होकर अपने पाठ को वह दोहराता है। यही मनुष्य का जीवन है जो कुछ मनुष्य करता है वह उसके स्वभाव के अनुकूल होता है और स्वभाव प्राकृतिक है। मनुष्य अपना स्वामी नहीं है। वह परिस्थितियों का दास है।—विदश है। वह कर्ता नहीं है, वह केवल साधक है। फिर पुण्य और पाप कैसा?” लेखक का स्पष्ट मत है कि मसार मे पाप कुछ भी नहीं है, केवल मनुष्य के दृष्टिकोण की विषमता का प्रतिफलन है। विषम दृष्टिकोण के कारण ही पाप-पुण्य की परिभाषा अलग-प्रलग है। सुख जन्म पाप कर्म भी मनुष्य के लिए पाप नहीं है और दुःख जन्म पुण्य त्याग्य एवं पाप है। सुख प्राप्ति की साक्षमा मानव मे सर्वदा रही है। सुख की तुला भिन्न-भिन्न द्रवियों के कारण अलग-अलग पदार्थों पर आधारित एक है। एक यदि उसे मदिरा मे पाला है तो दूसरा व्यभिचार मे, कोई योग की तालसा मे डूँढता है तो कोई समार के मोह मे। अतः इसी दृष्टिकोण की विषमता के कारण एक का पाप दूसरे के लिए पुण्य है। चूंकि मानव परिस्थितियों का दास है, वह परिस्थितियों से बाध्य होकर यदि विपरीत आचरण करता है, तो लेखक के अनुसार उसके पाप का उत्तरदायित्व उम व्यक्ति विशेष पर नहीं है। लेखक ने रत्नाम्बर के मुख से कहलवाया है—“यह मेरा मत है गुम लोग इसमे सहमत हो या न हो तुम्हे बाध्य नहीं करता और न कर सकता है।”

मेरे विचार में लेखक का पाप-युष्म सम्बन्धी यह मत अनर्गल, अनुचित और घातक निष्कर्षों में भरा हुआ है।

इसी प्रसंग में लेखक ने कुछ अन्य महत्वपूर्ण प्रश्नों को भी उठाया है। जीवन का लक्ष्य और उचित तथा श्रेष्ठ जीवन-मार्ग आदि प्रमुख प्रश्नों के उत्तर में लेखक का स्पष्ट मन है कि जीवन का लक्ष्य सुख-शान्ति की प्राप्ति है जिसके लिए भोग और योग का मध्यम मार्ग श्रेयस्कर है। प्रथम प्रश्न के समाधान के लिए लेखक ने अनुभूति का सहारा लिया है। अतः प्रश्न के कई उत्तर सामने आते हैं। चित्रलेखा के लिए जीवन का सुख 'मस्ती' है, कुमारगिरि के लिए योग साधन और विराग ही इस जीवन का लक्ष्य है। श्वेताक जीवन का लक्ष्य सुख और शान्ति मानता है। बड़ी दृढ़ता से लेखक ने चित्रलेखा की अतिमस्ती और कुमारगिरि की अनिमाधना का भयानक अन्त दिया कर बीजगुप्त के जीवन द्वारा मध्यम मार्ग को श्रेयस्कर और सुखद प्रमाणित किया है। निश्चय ही उसने अतिप्रवृत्ति और अनिनिवृत्ति दोनों मार्गों का ज़ोरदार दृष्टि में लपट लगा दिया है। वास्तव में पाप-युष्म के माध्यम से वर्मा जी ने मानव की अस्वस्थ एवं निर्बल प्रवृत्तियों पर प्रहार किया है। कुमारगिरि के माध्यम से निवृत्ति जग्य मार्ग को हेम सिद्ध किया है और बीजगुप्त के चरित्र से जीवन की स्वस्थ प्रवृत्तियों की उपलब्धि व सफलता की ओर इशारा किया है। यशोधरा-श्वेताक के गृहस्थाश्रम प्रवेश और बीजगुप्त के आशीर्वाद से इस भौतिक धरातल पर जीवन का उन्नयन दिखाया गया है।

लेखक की उक्त पाप-युष्म सम्बन्धी धारणा आज के स्वतन्त्र विचारशील युवकों के गले से नहीं उतरती तो फिर क्या यह कह दिया जाये कि उपन्यास—एक साहित्यिक कृति के रूप में—सफल नहीं? वास्तव में किसी साहित्यिक रचना की सफलता असफलता की कसौटी उसमें वर्णित विभिन्न समस्याएँ नहीं होती, प्रयुक्त कृति की सफलता उसकी कलात्मकता पर आश्रित है। अतः इस उपन्यास की कलात्मक विशेषताओं का विश्लेषण आवश्यक है।

आलोच्य उपन्यास की घटनाएँ और पात्रों की स्वभाव विशेषताएँ ऐसी घुल-मिल गई हैं कि इन्हें एक दूसरे से अलग नहीं किया जा सकता। घटनाओं और पात्रों की यही एकात्मकता उपन्यास के रूप और उसके मौलिक को सुन्दरता प्रदान करती है। जीवन के सिद्धान्तों का जीवन-पात्र एवं सरस प्रसंगों द्वारा मनोवैज्ञानिक विश्लेषण और योग-भोग का कलात्मक संगम उपन्यास की विशेषता है। 'चित्रलेखा' की सफलता का दूसरा रहस्य इसके अन्तर्द्वन्द्वात्मक स्वरूप है। चित्रलेखा की अनुपस्थिति में बीजगुप्त की मनःस्थिति, यशोधरा की प्राप्ति के लिए श्वेताक के मन का द्वन्द्व, चित्रलेखा द्वारा प्रताडित श्वेताक की आत्मज्ञान के प्रसंग, कुमारगिरि का सोम और स्वानि जग्य पञ्चात्ताप आदि अन्तर्द्वन्द्व के मर्मस्पर्शी उदाहरण हैं। इसके अतिरिक्त मध्यरात्रि के समय प्रेमातुर चित्रलेखा और बीजगुप्त के पास रत्नाम्बर का आगमन, मौर्य की भरी सभा

मे योगी-नर्तकी का बौद्धिक तर्क वितर्क, कुमारगिरि के मम्मूख चित्रलेखा की अनुनय-पूर्ण दीक्षा याचना, योगी और नर्तकी के एकान्तवास में विद्यानदेव का प्रदेश आदि स्थल नाटकीयता की सृष्टि करते हैं। उपन्यास की यही नाट्यात्मकता उनकी सफलता का तीसरा कारण है। इस साहित्यिक रचना की सफलता का चौथा कारण उनकी विशिष्ट भाषा शैली है। यथामय सावानुवृत्त खलित कवित्वमय स्थल, दार्शनिक विचारों से भरी बोधिल-मरकम सुगठित सक्षिप्त और मार्केनिक भाषा वर्णनात्मक स्थलों पर शुद्ध साहित्यिक खड़ी बोली—भाषा के ये सभी रूप उपन्यास की कलात्मकता में अभिवृद्धि करने हैं। जीवन की मस्ती, जन्माद और मादकता की कवित्वमय शब्दों द्वारा अभिव्यक्ति प्रदान करने वाली कोमल भाषा पाठकों का मन घनादाम ही मोह लेती है। ऐसे कवित्वपूर्ण स्थल अनुभव की वस्तु हैं, उनकी ध्याग्या प्रायः दुष्कर है। विभिन्न भाषा रूपों के अनुरूप चित्रलेखा के रचयिता ने तर्क प्रधान, कथोपकथनात्मक और वर्णनात्मक—शैलियों का प्रयोग कर शान्ति कोमल का परिचय दिया है। लेखक ने वस्तु के गठन, कभाव, मञ्जर, पात्रों और प्रसंगों की कलात्मकता, भाषा-शैली की आवश्यकतानुसार विविधता की ओर जागरूक रह कर एक सफल कलाकार की भाँति कृति को दर्शन-ग्रह होने से बचाया है।

अन्त में इतना कहना अभीष्ट है कि 'चित्रलेखा' अपने प्रकाशन काल में निकर अब तक लाखों हाथों में गई। इस बहुचर्चित रचना का आलोचक स्पष्ट स्वीकार करता है कि सब मिला कर यह एक सफल कलाकृति है। पाठक कृति के विचारों में असहमत होने हुए भी प्रभाव से अपने आप को छलग नहीं रख सकता यही इसकी कलात्मकता की कसौटी है, यही इसकी सफलता है।

कलात्मक अन्तर्दर्शन का व्यक्तिगत बोध

•

जीवन शुक्ल

हर जन्म प्रेरित होता है अपने नये विक्रम के स्वप्न के साथ। जन्मों की श्रुतना तब और ऊर्जा की भौतिक विवशता का विकास-शील इतिहास है। जीवाणु... बीवून... गिब्वन, मोरेगुटन, गोरिल्ला, चिम्पेन्जी... मनुष्य। मनुष्य अपने जन्म के श्रीगणेश काल में भी रसों की भूख, नसों की प्यास और भावास के भाव से प्रसित रहता है। समुदाय में आने की स्थिति के बाद से जिस व्यवस्था और सम्यता का विकास होता आया है वह वर्ग-समर्प की कहानी है। गोघृणि के ढल रहे सूर्य और दिन की व्यस्तता के शिथिल आँचल से मुक्त होते हुए चुकवा की कथा, अंधेरे और उजाले की नैतिकता का सन्ध्या ही तो है !

जहाज के पंछी के सामने फैला होता है उफनाता हुआ अनन्त जल-राशि का सागर और दिशा हीन नीलाभ्र। वह लहरो की उमिलता में भोजन और आकाश की शून्यता में आवास खोजता है। आदि से वही क्रम... जैसे उड़ि जहाज को पंछी...। भूख और प्यास से व्याकुल मानव-राम, बिना स्वयंवर के ही जाति और धर्म का पिनाक तोड़कर परिस्थितियों से समझौता कर हिंदी की सीता को वरण किये द्वार द्वार भटकता है—दो रोटी और दो गज जमीन के लिये।

दशरथ के राम ने क्षुधा के क्षणों में आनुर होकर देखा होगा वन-वृक्षों के पत्तों को, कैसा लगा होगा राजा के बेटे को निराश्रित तापस जीवन ! "मुँह में मे पानी भर आता, पर आँखों का पानी सूख गया था, जैसे जीवन के अन्तहीन रेगिस्तान के भीतर दो अनादि और अतल धाराएँ सदा के लिये खो गई हों।" जीवन के अन्तहीन रेगिस्तान की बात सोचने वाला 'जहाज का पंछी' का नायक (अनामा) पूँजीवादी सम्यता के समाज का चिकार है। 'फ्रीवर्ल्ड' को जोखी जी ने उस व्यक्ति के चरम से देखा है जो एक "दुम कटे सोशलिस्ट" की आँखों पर चढ़ा होता है। 'फ्री वर्ल्ड' और "सोशलिज्म" को एक दूसरे का पर्याय समझने का भ्रम तो परकटा "कम्युनिस्ट" भी नहीं कर सकता। राजनीतिक-दर्शन पर अभिमत प्रकट करने के पूर्व

क्या ही अच्छा होता कि जोसी जी टेक्निकल शब्दों का अभिप्राय समझ लेते !

‘पीडित मानवता की सेवा’ ‘समरमररो या सयमरमरनुमा यत्परो से बमकती हुई’ ‘मालीशान इमारत’ के ‘फिल्मी ब्रूट्स, इनहू मून रंजेज नहीं करते...’ और यही कारण है कि मनुष्य का सबसे पहला-जोने का अधिकार’ ही उसने छिन गया है। सदियों से जहाँ घोषण करने वाला समाज पीडित मानवता की सेवा का नाटक रचता आ रहा है वहाँ बेकार, बेघरवार लोगों का अरण्यरोदन जड़ पड़ गयी मानवी चेतना को स्पंदित करने की शक्ति खो देता है, क्योंकि अमहाय मनुष्य अपनी विवशता की पोटली में भाग्य की पंजीरी बाँधे हवा की तेजी में उसके उड़ने पर विलाप करता है। वह निराकरण खोजता है भाग्य और संयोग की धींधियो में, परिस्थितियों के अभियोजन में नहीं। यही कारण है वह अपने को ‘शतधा विभक्त’ देखता है ‘प्रत्येक भ्रष्ट’ को ‘अपने आप में एक पूरी इकाई’ मानता है। यह विद्रोही वृत्ति का वैयक्तिक दर्शन है।

अभियोजन हीन मस्तिष्क और समाज ही ‘एक विशेष क्षण में मन ही मन रोने रहने पर... मुक्त हास्य कर सकता है।’ ‘सच्चे हृदय’ का प्रदन ही वहाँ नहीं उठता; क्योंकि सत्य सबन्धित होता है अपने सबेग के इतिहास से। साथ साथ हँसना और रोना अनप्युक्त स्थितियों का ही सूचक है, स्वाभाविकता का नहीं। एक पक्ष में हँसने और एक पक्ष से रोने की स्थिति भी किसी जीवन किसी समाज में कभी धानी है पर वह स्थिति होती है परिवर्तन के क्षणों की, स्थायित्व व विकास की नहीं। गोधूनी बेला की स्थिति !

हर गरीब, वहाँ में बैठे समाज के देदा में, दूसरे को गिरहकट ही दिखाई देता है। यहाँ भी सत्य का निर्णायक सदर्म ही है—सामाजिक व्यवस्था में व्यक्ति। प्रथम पुरुष की हँसी में किसी इस कथा का नायक भी समाज की दृष्टि में, पुलिस की आँखों में, ऐसा ही था। उस के अंतःकरण में एक विद्रोह था, ऐसा विद्रोह जिसका सामाजीकरण नहीं हुआ था। भादसंवादी विद्रोह, एक ऐसे व्यक्ति का विद्रोह जो जीने के अधिकार का हामी है, पूरी मानवता और कल्याण का स्वप्न-दृष्टा है। जिसके पास न रहने को घर है और न खाने को रोटीयाँ। ऐसी स्थिति में जब पुलिस के घबका देने में नायक महोदय को अस्पताल में भर्ती कर दिया जाता है, उसे खाने को रोटीयाँ और रहने को घर दोनों प्राप्त हो जाते हैं। वह वहाँ से जाना नहीं चाहता। स्वस्थ हो जाने पर भी रोग का बहाना करता है। यह मनोवैज्ञानिक स्थिति एक हारे हुए व्यक्ति की तो हो सकती है, विद्रोही की नहीं। विद्रोही जीवन से लड़ने की शक्ति संजोता है, बच्चों की तरह उन स्थितियों से चिपके रहने की बात नहीं करता जो उसकी हो ही नहीं सकतीं। ‘जहाज का पंछी’ का नायक इतना ही नहीं करता वह जबरदस्ती निहाले जाने पर बौद्धिक प्रलाप करता है, ‘फ्रीवर्ल्ड’ के मुँह पर तमाचे जड़ता है। इन सब तरीकों से वह अपने विषय में व्याप्त भ्रम दूर कर, अपने को परिस्थिति का मारा मिट्ट कर, वहाँ के अन्य प्राणियों के हृदय में सहानुभूति उत्पन्न

करना चाहता है। आखिर किसलिये? किन्तु तीर खापी नहीं जाता। एक डाक्टर उसे चुपचाप दस रुपये का एक नोट अपनी श्रद्धा के स्वरूप भेंट करता है। ऐसा होना असम्भव तो नहीं, अस्वाभाविक अधिक लगता है। एक वैयक्तिक अनुभूति ही इसे कहा जा सकता है।

जिस उपन्यास का नायक जीवन के हर नये मोड़ पर समझौते करता है, वह कृत्रिम है 'विद्रोही कवि निराला को।' एक ऐसे व्यक्ति को, जिसने जीवन में कभी कोई समझौता ही नहीं किया। जो अस्पताल की रोटियों के लिये रोग का सहानुभूति नहीं कर सकता था। जिस प्रकार कृषि के यन्त्रों की नुमाइश इस बात का सबूत कदापि नहीं है कि देश की खाद्य समस्या पूर्ण है, उसी प्रकार समाज के धिनौने रूप को नजदीक से दिखाकर ही विद्रोही या प्रगतिशील होने का दावा भी अनाधार है।

अस्वाभाविक घटनाओं का वर्णन मनोवैज्ञानिक शैली में, कई स्थल पर मुखर है। उदाहरण के लिये—जब नायक महोदय पानी के जहाज में उसे देखने की उत्सुकता से प्रवेश करते हैं और एक यात्री के द्वारा सदिग्ध स्थिति में पाये जाने पर पुलिस को मौप दिये जाते हैं, तब उन पर मुकदमा चलता है। पुलिस किस तरह अपने केस को मजबूत दिखाने के लिये अकल्पित सबूत इकट्ठे करती है और जब मजिस्ट्रेट के सम्मुख वे सबूत गनत सिद्ध होने हैं, मुकदमा खारिज हो जाता है। नायक महोदय बहाल कर दिये जाते हैं। उसी समय नायक की वह पुस्तक जो पुलिस के पास जमा थी—'कल्पेन्द्र आकाश', मजिस्ट्रेट के सम्मुख भी पेश की जाती है। उस समय मुलजिम नायक का यह कहना—यह किताब भी आप ही रखिये, मैं देख चुका हूँ। सचमुच बहुत दिलचस्प किताब है। आपको बहुत पसन्द आयेगी। पढ़कर बताइयेगा।" अदालतों में ऐसा होते नहीं देखा जाता।

जेल से छूटने के बाद एक आदमी का गनी के मोड़ पर अचानक मिलना, नायक महोदय को रोकना, फिर खाना खिलाना तथा एक सड़की के लिये हिन्दी पढ़ाने के दाम्ते उसे नियुक्त कर लेना आदि किसी जासूसी उपन्यास का प्लॉट तो हो सकता है, यथार्थ नहीं। यथार्थ का जन्म रहस्य के आगमन में नहीं होता। चमत्कारिक कथानक, जिसे कभी देवकीनन्द सक्सी ने चित्तगत किया था, इस घटना से पूरी तरह सम्बन्ध है। माहित्य उस यथार्थ को लेता है जो स्वाभाविक रूप से सम्भाव्य है, मात्र काल्पनिक नहीं।

स्थल ऐसे अनेक हैं, किन्तु काम दो और उदाहरणों से पूरा हो सकता है। १००० करीम चाचा के यहाँ से नाता तोड़ कर जब नायक महोदय पुनः सर डकने की तलाश में निकले, एक थ्रेड रेस्त्राँ में भोजन करने गये। वहाँ एक अपरिचित व्यक्ति से उनकी भेंट होनी है, जो उनका भी बिल भुगतान कर देता है और अंत में नायक महोदय को गिरहकट बता कर उन्हें पुलिस में दे देने की घमकी देता है। इतना ही नहीं जोशी जी उन व्यक्ति को सहायक इन्स्पेक्टर सी० आई० डी० बताते हैं। सी० आई० डी० में

भी पुलिस की तरह सब इन्स्पेक्टर बर्खास्त उप इन्स्पेक्टर ही होने हैं, ग्रिमिस्टेंट नहीं । क्या तुक या ऐसी घटना के जोड़ने का जो न तो रस बोध की दृष्टि से और न क्यातक की दृष्टि से ही घनी थी ।...लीला के यहाँ रमोदये की नौकरी के लिये जाना और बैठक में सितार देखकर अपनी स्थिति भूल कर तन्मय हो उसे बजाकर गाने लगना क्या स्वाभाविक कहा जायेगा ? किमा भी घटना का स्वाभाविक कहा जाना मन स्थिति परिस्थिति दोनों के समान होने पर सम्भव है, अन्यथा वह स्वनूत होने वाली कहावत के ही अधिक निकट की बात होगी, स्वाभाविक नहीं ।

भादुड़ी महाशय के यहाँ रमोदये की हैसियत में काम करने वाला व्यक्ति, चाहे वह स्वयं डॉल्फू० बी० योद्स ही क्यों न हो, निजी साहित्यिक बैठक में रधीन्द्रनाथ पर भाषण देने का अधिकारी उस समाज में, तो हो ही नहीं सकता, जो अभिजात वर्गों के समाज हो । प्रपेक्षा ही कर्तव्यों व अधिकारों को जन्म देती है, निजी अभिव्यक्ति नहीं ।

बेला का सेक्स हगर स्वाभाविक चित्रण है । उसका आर्तस्वर "मुझे ले चलो, कहीं भी ले चलो ! यहाँ मे मुझे किसी तरह उबारो ! बोलो, ले चलोगे ?" उस नारी की वेदना है जिस का अपनी भूम के कारण समाज से विद्रोह करने को जो चाहता है । विद्रोह उस घेरे से, जिसमें उसके जीवन के प्ररमान बढ़ी वे । नारी को उसको भावनाओं को अभिव्यक्ति देने वाला पनि चाहिए, चाहे वह किसी भी जाति या वर्ग का क्यों न हो । सेक्स की भूम विन्दगी का प्रतीक है और रोडियो की भूम जीने की आवश्यकता । आदमी को दोनों चाहिए । यही जीवन की गुरुमात भी है और यही कम भी ।

मशीनों का निर्माण सर्वहारा के उपभोग के लिये नहीं बल्कि धींधरे के हितों के लिये हुआ । लाट्रिया खुनी, घोवियों की धामदनी मारी गयी । "एक दिन घोरो भी मशीनों के मालिक होंगे ।" प्यारे ने भी अपनी गिरती हुई धामदनी को रूँड़ी खोल कर सम्हालने का इरादा किया । यह स्थिति उस समाज में सदैव आती है, जो समय की धूल में दबी अधिकार-रेखा को पा सनने को सजग हो रहा होता है । यहाँ स्पर्श के पूर्वनिष्ठ में रूँटिया छिपी होनी है ।

एक व्यक्ति दयावान प्रकृति का हो, उसके लिये यह मनोवैज्ञानिक है कि पाप पर भी आपदा पड़ने पर दया भाव दिखाये व कुछ कर सकने का प्रयास करे । ऐसा व्यक्ति, बिना तर्क के, अमहाय मनुष्य के प्रति सहानुभूति रखता है । नायक ने भी चकलेखाने की लकड़ी को बहन माना था । उसके कष्टों के प्रति सहानुभूति दिखाई थी । वेदना भी परिस्थिति की मारी एक नारी होनी है, जो बहन भी हो सक्ती है और माँ भी बहो जा सकती है । ऐसा व्यक्ति मानवतावादी दृष्टिकोण वाला होता है । मानवतावाद, जिस में हर दर्जन को अन्धकारों मात्र ही होनी हैं, अपने आप में कोई स्पष्ट विचारधारा का शोकक नहीं होता ।

वेद्यों समाज की कोठ है। हर समाज सुधारक यही मत व्यक्त करता है, किन्तु निर्माता किसी रूप में वे हर युग में, हर समाज में विद्यमान रही है। तो क्या समाज उनकी आवश्यकता हर युग में अनुभव करता रहा है? एक और अनेक का भेद ही सही और वेद्यों की स्थिति का अन्तर है। यह भेद भी आर्थिक ही रहा है। अर्थ के साथ साथ वर्ण-प्रथा भी उम्र वर्ण को बढ़ाने में सहायक रही है। नारी और पुरुष दोनों एक दूसरे के पूरक हैं। आध्यात्मिकता का प्रभाव इसे रोकने में सफल हो सकता, कानून का नहीं। जोशी जी ने वेद्यों के उद्धार, विशेष रूप से उनके आर्थिक ढाँचे को मजबूत करने का एक अच्छा सुझाव आलोच्य कृति में दिया है—मिलाई का काम। मिस माइमन के चकलेखाने का "ग्रेड टेसिंग हाउस" में बदल, उन्हें लोई हुई सामाजिक स्थिति दिलाने का प्रयास स्तुत्य है। यह निर्देश सृजक उद्योग की एक दिशा है। यदि वेद्यों का जन्म आर्थिक विपमताओं के कारण है तो ऐसे कार्य जो ये समष्टि धर्म द्वारा कर सकती हैं, उनके जीवन को नयी दिशा दे सकते हैं। फिर भी यह सुझाव एकांगी है। आवश्यकता है सामाजिक ढाँचे के परिवर्तन की, आर्थिक विपमता को दूर करने की, आध्यात्मिक प्रकृति के प्रसार की। जब तक शास्त्र उपादान नहीं बदलते, धार्मिक स्थितियाँ वैसी ही रहती हैं।

मिल समाज में औरत को पैसा केवल तन बेचने पर ही प्राप्त हो सकता हो वह समाज धर्म के सहस्र से अनभिज्ञ हो कहा जायगा। शरीर बेच कर जीने वालों का समाज वह मागर है जिसमें हर नदी मिथली है, इसीलिए उसका जल खारी कहा जाता है। भ्रमपूर्ण मार्ग की तरह औरतों का विष अपनी छाती पर ढोने वालों के समाज का पूर्णरूपेण उद्धार इसलिये संभव नहीं है क्योंकि औरत का आर्थिक मूल्य विनाशिता की आँखों से आँका जा चुका है। और फिर हमें मानव की प्रति स्वाभाविक ऐंद्रिक भ्रम का ध्यान भी तो रखना पड़ेगा। जब तक सतीत्व का भावराज्य विचार स्थिर रहेगा, तब तक वेद्यों का जीवन अपने बढ़ते हुए अनेक वेशों में जीता रहेगा। प्रवृत्ति से वेद्यों होने वाली नारियाँ कम ही होती हैं, परिस्थितियोंवादा भारीगता बन जाने वाली अनेक 'जहाज का पंछी' भी यही कहता है। यदि समाज में पुरुष के समान ही नारियों को भी अपनी जीविका कमा सकने का अधिकार प्राप्त हो जाय तो संभव है मध्य श्रेणी के घरों की असहाय औरतें अपना जीवन-यापन सामाजिक न्याय के अनुकूल कर सकें।

नीला चालीस लाख की सम्पत्ति की अनेकी स्वामिनी है और हमारे नायक वरु चालीस करोड़ की पीडा के घनी! दोनों कता प्रेमी हैं, कराकार भी। एक ने कला को 'जीवन की कठोर यथार्थता के बीच से, विकट सघर्षों के भीतर से पाया है' और दूसरे ने जीवन-संघर्ष के अभाव से, अवकाश जनित बौद्धिक विकास में।" इसीलिए वह उसके लिए मानव-वेदना की अभिव्यक्ति है, बिलासिता के क्षणों की नहीं। कला का उद्देश्य सम्पूर्ण जीवन के साधारणीकरण की अभिव्यक्ति है। कला का जन्म मानव जीवन के लिये होता है, उसके द्वारा होता है। यदि कोई उसे जीवन

के कठोर यथार्थ के बीच घाने की बात कहता है तो इसका अर्थ वेबन इतना ही हो सकता है कि उसने कला के दर्शन जीवन संघर्ष के काल में किये। उसे चाहे प्रवक्ता जनित बौद्धिक विकास में आष पाइए या संघर्ष में, कला की परिभाषा में अन्तर नहीं घाने का। हाँ, इतना फर्क अवश्य आ जाता है कि एक के लिये वह जीवन की प्रालोचना अथवा उसका परिबर्धित स्वरूप हो सकती है और दूसरे के लिये उसका उद्देश्य मात्र मनोरंजन हो सकता है। प्राप्ति का अन्तर उद्देश्यों में अन्तर ला सकता है, कला के स्वरूप में नहीं। वैसे जो परिस्थितियाँ उपन्यास में दिखाई देती हैं उनके अनुसार नायक ने भी कला की तुलसीदास के सपनों में 'स्वात सुखाय' प्राप्त किया और नीला ने भी। किन्तु कला का जन्म भी स्वानः सुखाय नहीं हुआ। अन्तर वेबन इतना ही समझ में आता है कि नायक महोदय जिन्दगी भर संघर्ष करने रहे और सीता जीवन को जीती रहे, संघर्षों के अभाव में। वैसे तो कला का जन्म ही संघर्ष की वेदना में हुआ माना जाता है।

कला को कला के लिये मानने वाला समाज हो उसके स्वतन्त्र अस्तित्व की खान कर सकता है। स्वतन्त्र अस्तित्व की बात का अर्थ होना है उसे जीवन में पृथक् करके देखना। कला सामाजिक अभिव्यक्ति का एक घंग है, जीवन में उसकी इतना सत्ता उपयोगिता के आधार पर भी नहीं की जा सकती। 'लोक-कल्याण' और 'धार्मिक आनन्द' का भ्रम कला को लेकर उन मनीषियों ने अधिक उठाया है जो जीवन के यथार्थ को विमृति के प्रकोणों तक पहुँचा कर, कल्पित सत्य को धार्मिक आनन्द की संज्ञा देने रहे हैं। 'आत्मिक सत्य' और 'भौतिक सत्य' दोनों की बात उस युग का ही व्यक्ति कर सकता है जो इस जीवन के पार और उसके पूर्व की स्थितियों की मान्यता में फँसा होने पर भी वर्तमान सत्य को अस्वीकार नहीं कर पाता। उसे दोनों स्थितियाँ सत्य की पर्यायवाचक लगती हैं, जबकि मात्र की मान्यता यही हो सकती है कि सत्य न तो पूर्व जीवन में था और न इस जीवन के पार नहीं है। लौकिक अलौकिक की चर्चा धर्म के क्षेत्र में अपेक्षित है कला के लिये नहीं। कला धार्मिक प्रभावों से प्रभित हो सकती है, किन्तु किसी भी प्रकार धर्म की अनिव्यक्ति उसका अभिप्रेत नहीं हो सकता।

यथार्थ अपने आप में पूर्ण नहीं होता, बरन् वह सत्य की ऐतिहासिकता का सापेक्ष इतिहास होता है, किन्तु सत्य को इन्द्रात्मक धर्मों में ही देखना चाहिए। सत्य सदैव सपत्नी होता है। अपने सही धर्मों में देखने पर पता चलता है, कि कला मानव के सत्य के बीच की कड़ी है। यथार्थ साहित्य में जीवन की प्रतिच्छाया ही है। अतएव कला का जन्म, विकास और उसका उद्देश्य जीवन धर्मात् समाज में ही है। उसके परे उसके अस्तित्व की कल्पना ही निरर्थक है। हावर्ड फास्ट का मतव्य है कि यथार्थ-वादी साहित्यिक कृति के लिये आवश्यक नहीं है कि उसका सम्बन्ध किसी ठोस यथार्थ से हो। यथार्थवाद के ज्ञान दण्डों का सम्बन्ध बाह्य सत्य के निचोड़ में है।

“आत्मिक सत्य, भौतिक सत्य से निदृश्य ही बड़ा है, पर बिना भौतिक सत्य

की पूर्ण उपलब्धि के उसकी उपलब्धि हो ही नहीं सकती।" आत्मिक सत्य में बाह्य उपादयों की स्थिति अस्वीकार होती है, और जो सम्बन्धित ज्ञान को अस्वीकार कर सत्य की खोज में निकम्पता है, वह स्पृष्टनिक की तरह नक्षत्रों की परिभ्रमा करके ही तोड़ आता है उन तक पहुँच नहीं पाता। "शारीरिक ढाँचा अर्थात् भौतिक मत्स्य के निवार और उन्नयन में जो कला सहायक नहीं होती वह निराधार होने के कारण कभी वास्तविक धर्म में अलौकिक आनन्द का रस ग्रहण नहीं कर सकती।" भौतिक सत्य, आत्मिक सत्य और अलौकिक आनन्द ऐसे दर्शन धातु के टेकनिकल धातु के अर्थों में जोशी जो किस तरह खो गये हैं, इसके कथन की आवश्यकता नहीं है। भौतिक सत्य केवल शारीरिक ढाँचा ही है, सम्पूर्ण गोचर नहीं? जीवन में विद्यमान वे प्रतीक, शरीर के अनिर्वच्य जिनका अस्तित्व है, उन्हें अलौकिक की देन मान कर ही मनुष्य होने वाला कलाकार 'जहाज का पछी' ही हो सकता है, क्योंकि आत्मा उनके लिये दृष्टिगत कीटाणु की तरह एक शरीर को छोड़ कर दूसरे शरीर में प्रवेश करने रहने का ही एक क्रम है, जो चेतना का अर्थ है, इसके अनिर्वच्य कुछ नहीं। इसके अनिर्वच्य यह भी कह देने को मन हो आया है कि जो कलाकार कला को अलौकिक आनन्द की प्राप्ति का माध्यम मानता है और साथ ही भौतिक सत्य के निवार और उन्नयन की बात करता है वह धर्म और कला की परिभाषा और उनके उद्देश्यों में बुरी तरह भ्रमित विचारक ही कहा जायेगा। कला मोक्ष का साधन है, यह बात बुद्ध के कान में कही गयी होती तो और बात थी। प्लेटो, एरिस्टाटेल आदि आदर्शवादी दार्शनिकों ने भी कला को अनुकृति माना है। अनुकृति अर्थात् गोचर सत्य में कृति के महत्त्व की प्राप्ति की बात, पेशावर के माध्यम में मजिस्ट्रेट ने मिलने की बात भी लगती है, जबकि कला इसी जीवन की देन है और इसी जीवन के लिये है। स्वर्ग, यदि कही है भी, तो भी उसे कला के माध्यम में प्राप्त करने वाला कलाकार मन की कृति के पूर्णत्व की कल्पना का रोगी ही कहलायेगा, क्योंकि कला जीवन की बात करती है, जीवनेतर स्थितियों की नहीं, यह काम तो दर्शन का है, धर्मशास्त्रों का है। इतना तो जोशी जी भी मानेंगे कि कला एक अध्यात्मिक विधा नहीं है। कला की उपलब्धि में विस्मृति की स्थिति में पहुँच जाना ही यदि अलौकिक आनन्द है तब तो यह कह कर मैं भी मौन हो जाना चाहूँगा कि सराव पीकर तो जाने वाला व्यक्ति भी इसे ग्रहण कर लेता है घरेला कलाकार ही क्यों!

नीरों का उदाहरण जो रोम की अग्नि की लपटों में भुलमत्ता देख छन पर चढ़ कर शीघ्र वज्रान में लीन हो जाना है, 'लोकोत्तर आनन्द' की प्राप्ति न होकर सामूहिक सुख-दुःख में पृथक् ऐकान्तिक आनन्द की प्राप्ति हो नहलायेगी। यह आत्मनिष्ठ सत्य है, जिसे 'कला को कला के लिये' मानने वाला कलाकार ही जीता है।

इतिहास दर्शन या मनोविज्ञान में सम्बन्धित विषयों पर जब कभी भी जोशी जी की कृतियों की देखने का अवसर मिला, एक क्षोभ की ही उपलब्धि हुई। मन-

गडत आधारी पर निजी विवेचन प्रस्तुत करना ही जैसे भोतिक्ता है । बुद्ध के महा-वैराग्य, उनके काल की सामाजिक व्यवस्था तथा बुद्ध दर्शन पर कल्पना के आधार पर जो तर्क पृष्ठ ३६१ से ३६६ पर नायक के मूख से लेखक ने प्रस्तुत किया है, उसे पढ़ कर इतिहासकार पाल मैसन-आर्नेल, दार्शनिक वेर्टेड रातल तथा भारतीय दर्शन के प्रामाणिक विद्वान राधाकृष्णन की खोजों व ज्ञान पर कानिख पतनी नजर घानी है । यदि मुझे खीला के डायलाग नायक के कथन के उत्तर में लिखने का अवसर मिले तो मैं उपलब्ध खोजों व मतों के आधार पर उन्हे इस प्रकार लिखूँगा—“ऐसा प्रतीत होता है कि आपने बुद्ध के जीवन कास को, जो ईसा मे ६ शताब्दी पूर्व का है, बीमबी शताब्दी मे खड़े होकर, कल्पना के माध्यम मे समझने का प्रयास किया है । मेरा इस विषय मे निजी ज्ञान भी इतिहास के आधार पर ही है ।”

बुद्ध के काल मे ‘सम्पूर्ण आर्यावर्त’ की कल्पना ही असम्भव थी । स्वयं बुद्ध का जन्म नेपाल की सीमा के पास स्थित कपिलवस्तु मे हुआ था, जिसे किसी प्रकार से भी हम केन्द्र-बिन्दु धार्यद उस समय भी मानने की स्थिति मे न रहे होंगे । बुद्ध ने जिस सामूहिक पीडा का अनुभव किया, वह ‘मातृना’ की भूखी न थी । उसे समाधान की अपेक्षा थी, दिशा के निर्देश की भूख थी । वेदों की रहस्यात्मक महत्ता स्थापित हो चुकी थी । मनु के द्वारा निर्दिष्ट विधान प्रचलित था । नैतिक जीवन आध्यात्मिक तथा धार्मिक विवादों से ग्रसित था । दिदिष्ट मिद्वान्तों से हीन समाज तिरोहित विचारों की स्वीकृति था । संसार की मूकता तथा स्थूलता का प्रबल चर्चा की सामग्री थी तथा इस जीवन के पार के जीवन की समस्या प्रमुख थी । आश्रमा का पुनर्जन्म और उसकी स्वतंत्रता का विषय प्रचलित था । बुद्ध ने इन उनभनों मे प्रतीकात्मक रूप मे साक्षात्कार प्राप्त किया—बुद्धापा, पगुता, मृत्यु और वैराग्य ।

अंतर की घुटन और बाह्य की विद्रूपता ने सिद्धार्थ को बुद्ध बनाया था । उपनिषदों मे सितक रहे सकल्यों ने बुद्ध को गति दी थी । इसीनिये बुद्ध धर्म मे, उपनिषदों के वातावरण को ठोस विचारों के रूप मे, मानव जीवन के मध्य मे पाने हैं । वैदिक परम्परा स्थूल जगत के जीवन से दूर कही आकाश के पार अपना तादात्म्य कर रही थी । “बुद्ध ने जीवन को मूलतः अस्वीकार करने का उपदेश दिया,” आपका यह कथन इतिहास और कल्पना दोनों के छोर से दूर की परछाई है । बुद्ध ने आध्यात्मिक धीधियों मे भ्रम रहे मनुष्य को जीवन के चौराहे पर लाकर खड़ा किया, जिसने प्रेम मे ही मुक्ति मार्ग के दर्शन किये थे, वह जीवन को अस्वीकार करने का उपदेश कैसे दे सकता था ? जिम्मे कम को ही भाग्य माना हो, जो मानव को बुद्धापा, रोग और मृत्यु मे बचाना चाहता था, वह जीवन को कैसे अस्वीकार कर सकता था ?

जिम्मे ईश्वर के ईश्वरत्व को अस्वीकार कर प्रेम का उपदेश दिया हो, वह आपने निर्णय का दयापात्र है । बुद्ध ने ईश्वर की पूजा को छोड़कर मानव की सेवा का उपदेश दिया था । राधाकृष्णन तो बुद्ध धर्म को आध्यात्मिक ही नहीं मानने ।

उनके अनुसार यह मूलतः मनोविज्ञान, तर्क शास्त्र व नीतिशास्त्र है। रही भिक्षु आश्रमों की बात, वह भी धारण है जिस दृष्टिकोण से समझायी है, वह बुद्ध के वाद की स्थिति मात्र है, बुद्ध का उद्देश्य नहीं।

“मध में वे लोग सम्मिलित नहीं हो सकते थे जो बीमार, अपराधी, कृपक-दान या पारिवारिक दायित्वों से मुक्त न होने थे। इनकी स्थापना वैचारिक कान्ति के संचालन व प्रसार के लिए थी, पूरे समाज को भिक्षु बनाने की दृष्टि से नहीं। बुद्ध ने सध की शरण में चलने का उपदेश दिया था, जीवन को अस्वीकारने वाला मध शक्ति की ओर इंगित नहीं करता। ‘करनल में भिक्षा ले, तरुनल में दान करो,’ की संहिता सामाजिक प्राणियों के लिए नहीं थी, यह तो भिक्षुओं के लिए महानामक का आदेश था। भिक्षा उन्हें सामाजिक प्राणियों में लेने के निर्देश के पीछे क्या जन सम्पर्क की भावना के दर्शन धारण को नहीं होते? कच-भूख भक्षण का उपदेश देने वाला पलायनवादी ही हो सकता है, सामाजिक कान्ति का नायक नहीं और बुद्ध तो प्रथम महापुरुष थे, जिन्होंने योगियों के मार्ग को पूर्व परम्पराओं को अस्वीकारा था, एक नयी कान्ति का जन्म देकर, जहाँ तक धार्मिक छिन्नता का प्रश्न है, वह बुद्ध के ‘धम्म’ में नहीं, आगे आ गये आइसबरो का कारण भले ही हो।” जोशी जी भिक्षु धर्म पर प्रहार करने हैं जबकि उन्हें भिक्षा की प्रवृत्ति पर आक्रोश व्यक्त करना चाहिए। बुद्ध धर्म मानव को भिक्षाश्रमों में भर्ती होने का आवाहन नहीं था।

गांधी ने कहा था व्यक्ति को बदलो, समाज अपने आप बदल जायगा, यह बात भी ‘हृदय-परिवर्तन’ की समवयस्क है। व्यक्ति, समाज या हृदय तभी बदला करते हैं जब वाह्यनिष्ठ परिस्थितियाँ बदलती हैं। आज मनोविज्ञान का स्नातक इस बात को कभी भी स्वीकार नहीं करेगा कि परिवर्तन एक आंतरिक व्यवस्था है।

नायक बुद्ध और ईसा की उच्चकोटि का कवि स्वीकारता है, ‘योग्य समाज संचालक’ नहीं। कवि दृष्टा होता है, मनीषी नहीं। बुद्ध और ईसा मनीषी थे। यह केवल कवि की नृष्टि करने की शक्ति से सम्बन्धित विचार ही है। वह सुटा है। मृष्टा नियता भी हो यह आवश्यक नहीं। बुद्ध और ईसा नियता थे। इनके दर्शन ने अनेक महाकवियों को जन्म दिया किन्तु किसी महाकवि की रचनाओं ने बुद्ध या ईसा को जन्म नहीं दिया, उनको जन्म देने वाली परिस्थितियाँ भले ही काव्यात्मक रही हों।

“ज्ञान-विज्ञान की ऊँची में ऊँची चोटियों को मानवता माउंट एवरेस्ट की चोटी को छूने के बहुत पहले ही छू चुकी थी।” ज्ञान का जन्म मनुष्य के जन्म के बाद ही क्या है। सब कुछ पहले ही था, हम जब सम्पर्क में आने लगे, उसे मंजूर देने लगे। विज्ञान के जन्म की क्या को अभी तीन-चार सौ वर्ष ही पुराना माना जाता है। माउंट एवरेस्ट को छूने के पूर्व मनुष्य अन्नराल की बोधियों की दीवारें छूता था। विकास के क्रम में अभी इति नहीं आयी है, अतः मानव का दर्शन और कला के क्षेत्र में पूर्व समय में, आगे बढ़ा होना मानवता की इतिश्री नहीं माननी

चाहिए। यदि जोशी जी आश की प्रगति को पुराने मूल्यों के समक्ष नगण्य मिद्ध करने की चेष्टा करना चाहते हैं, तो मैं यही कह सकता हूँ कि एवरेस्ट की चोटी छूने के पूर्व मानव ने आकाश की ओर निहारना प्रारम्भ किया था, मक्षधो में धरने रहने की जगह नहीं खोजी थी। और फिर मानव नहीं, मानवता की बात जोशी जी करते हैं अर्थात् मूल्यों की नहीं अमूर्त की उपलब्धि की चर्चा।

लीला ऐसी घनाड्य लइकी के अन्दर यदि नायक अपने विचारों का प्रभाव जमा कर उसके चावीम साधन रूपों को निर्घनो के हित में व्यय करा कर समाज के उद्धार की रात मोचना है, ऐसी स्थिति में उसे समाजवादी विचारधारा का न तो प्रवर्तक ही माना जा सकता है और न विरोधी ही। यह बात भी गांधी के विचारों के अनुसार व्यक्ति को बदलने की है, समाज के बदलने की नहीं। व्यक्ति के बदलने में समाज नहीं बदलता, समाज के बदलने से व्यक्ति बदलता है। यदि वह वास्तव में 'हैदनाट' के दुलो में दुमी था तो उसे उनके अधिकारों के लिए आदोलन घमाने के लिये उन्हें ही समर्पित करना चाहिए था। उनके संगठन को मजबूत बनाने के लिये अधिक सहायता यदि लीला द्वारा प्राप्त करने की बात आनी और समाज की जर्जरस्थितियों पर कुठाराघात बह करना, तब जाकर कही यह उपन्यास प्रगतिशील कहा जा सकता था। अन्यथा यह सब मिलाकर प्रतिक्रियात्मक सुधारवाद का ही नामी है, किसी स्पष्ट दिशा का प्रवर्तक नहीं।

रागात्मक अभिव्यक्ति की नूतन उपलब्धि

बिलोपकुमार

‘चलते-चलते’ को मैंने चलते-चमते पड़ा था। चलते-चलते थके, बहकते हुए पगों की डगमगाती गति में एक ठहराव आ गया। ‘चलते-चलते’ में बाजपेयी जी की लेखनी का परिष्कार, रोचकता, मध्यवर्ग के समाज की गहन अध्ययनशीलता, घटनाओं की यथार्थता, पात्रों की सजीवता और मानसिक अन्तर्द्वन्द्व के प्रभावशाली वास्तविक चित्रण का चमत्कार देखने को मिलता है।

यह कृति मध्य एवं उच्च वर्ग के समाज का एक चित्रण है। उसके सभी पात्र वर्तमान युग के हैं। समाज में हम उन्हें यत्र-तत्र बिखरे हुए पाते हैं। संवेदनशील पाठक के हृदय में प्रत्येक पात्र सजीव हो उठता है और वह अनुभव करता है कि प्रत्येक पात्र में उसकी स्वयं की आत्मा किसी न किसी रूप में निहित है।

सगमग सभी पात्र यौन-नृपणा से संव्रस्त हैं। यहाँ तक कि उपन्यास का नायक राजेन्द्र भी इसी रोग से ग्रस्त है। किसी भी सुन्दरी को देखते ही वह विकल-विह्वल हो उठता, किन्तु उसका यह स्वलन मन तक ही सीमित रहता है। शारीरिक सम्पर्क स्थापन की प्रीति भ्रमसर नहीं होता। उसने स्वयं स्वीकारा है—‘क्या कहें, भाइत से साधार है।’

उपन्यास के कथानक का मुख्य आधार हमारे समाज में चतुर्दिक् व्याप्त यौन नृपणा है जिसने मान एक महान् समस्या का रूप धारण कर लिया है। स्वयं बाजपेयी जी के शब्दों में ‘भारत भारतीय संस्कृति की मारी मान-भर्यादा नारकीय भोग-विलास-पूर्ण पद्धतियों का शिकार बन रही है’ जिसे देख कर उनका हृदय द्रवित हो उठा है। सभी तो उन्होंने वर्तमान समाज का यथार्थ चित्र प्रस्तुत करने का साहस किया है। उनका मन है—‘अधिक पढ़ी-लिखी लड़कियों को यहाँ एक ऐसी संस्कृति पनप रही है, विवाह-विच्छेद और स्वच्छन्द विहार जैसा एकमात्र उद्देश्य है। इस दल में उच्च पदाधिकारियों और बड़े से लेकर कम-से-कम प्रान्तीय स्थािति के नेताओं और

मिल मानिषों की लटकियाँ प्रमुख हैं, जहाँ तब वर्तमान भारतीय समाज के ज्वर-स्वरूप का सम्बन्ध है। उनके वास्तविक चित्रण में उपन्यासकार को पर्याप्त नफ़सता मिला है।

उपन्यास पढ़ जाने के पश्चात् यह स्पष्ट हो जाता है, कि हमारे समाज की नींव कितनी खोखली है, स्त्री-पुरुषों के सम्बन्ध का मान कितना पतित एवं हेय हो गया है। यह धुन लगा वर्तमान समाज कितनी क्षिप्र गति से घराशायी होता जा रहा है। बाजपेयी जी ने यह सिद्ध कर दिया है, कि पूँजीवाद किम प्रकार समाज की जड़ों को ज्वर बनाता, समाज में अनैतिकता, भ्रष्टाचार एवं व्यभिचार फैलाता है और किम प्रकार उसकी स्वस्थ मान्यताओं को नष्ट कर, समूची जाति को यौन-तृष्णा का शिकार बनाता है। उन्होंने स्पष्ट शब्दों में कहा है— हमारी वर्तमान मान्यताओं का राजप्रामाद कुछ ऐसा बना है, कि जिसकी सीटियाँ एकदम सीधी गई हैं। एक बार ऊपर से गिरने भर की देर है और पतन का गहरा गर्त नीचे है।' उपन्यास में मध्य वर्ग के दैनिक जीवन-संघर्ष और भौतिक समस्याओं का ही चित्रण नहीं, बरन् उसके मध्य पतन का चित्रण है और है पूँजीवाद के भीषण अभिभाष का उद्घोष।

'चलते-चलते' में बाजपेयी जी एक कथानक को लेकर नहीं चलते, बरन् उसमें व्यक्तियों के अनेक समूह एवं घटनाओं की अनेकानेक शृंखलाओं को लेकर आगे बढ़ते हैं। अगर नायक राजेन्द्र को उनके बीच से निकाल दिया जाय, तो व्यक्तियों के एक समूह का, दूसरे समूह से और घटना-वक्र की एक शृंखला का, दूसरी शृंखला से कुछ भी सम्बन्ध नहीं रह जाता।

'चलते-चलते' नायक राजेन्द्र की आत्म कथा है। शिल्प की दृष्टि से प्रस्तुती-करण की यह विधा सब से कठिन है, क्योंकि आत्म-विश्लेषण, चिंतन एवं मानसिक द्वन्द्व के विभिन्न स्थलों पर प्रवाह गतिहीन हो जाता है और पाठक का जी ऊबने लगता है लेकिन बाजपेयी जी का सर्वज्ञ इतना सजग है, कि उपन्यास में ऐसे अनेकानेक स्थल आते हैं जहाँ कथा प्रवाह की गति भले ही मद पड़ जाय, किन्तु चिंतन का स्फुरण क्रम भग नहीं होता। जब पाठक का चिंतन तर्क-वितर्क एवं दार्शनिक प्रवचन के उत्सुंग शैल-शृंग पर करता है, तब उसकी गति मद होती है। पर उसी प्रकार जैसे एवरेस्ट-प्रभियान दल का एक सदस्य मद-मथर गति से धाये बढ़ता है और उस स्थल पर जहाँ वह सहज गति से दौड़ सकता है, भाग सकता है लेकिन भाग नहीं पाता बरन् विस्मय से अभिभूत होकर ठगा-सा खड़ा रह जाता है क्योंकि प्रकृति का कोई न कोई लुभावना दृश्य उसके पांव थाम लेता है।

यौन-विषादा के साथ ही बाजपेयी जी ने समाज के अन्यान्य भ्रमों की ओर भी दृष्टि डाली है तथा उनके विविध चित्र भी दर्शाये हैं। उन्होंने केवल प्रेम का ताना-बाना ही बुना हो, ऐसा नहीं है। ये समाज की नाजा स्थितियों और उच्चतम समस्याओं की ओर भी पाठक का ध्यान आकृष्ट करने हैं। उपन्यास का नायक राजेन्द्र सौन्दर्य-द्रष्टा एवं सौन्दर्य-स्रष्टा है। वह अपने सम्पर्क में आने वाली प्रत्येक

सुन्दरी के प्रति आकृष्ट होता है। सौन्दर्य की सजीव प्रतिमा जाली जब उसकी ओर देखती हुई ठिठक जाती है तो राजेन्द्र यह अनुभव करता है कि 'वया यह सब मेरे लिए निमग्न नहीं है ?' लेकिन आदर्शवादी होने के कारण उसे अपनी इस भावना पर दुश् होता है। उसका यह गुण दुर्बलता और मनोविकार की सृष्टि तो करता है लेकिन उसमें भी वे ही मनोविकार एवं और दुर्बलताएँ हैं जो सौन्दर्य के प्रति आसक्त होने वाले एक भावुक हृदय में हो सकती हैं। यह सब होते हुए भी उसमें सहृदयता एवं अन्य मानवीय गुणों की भी कमी नहीं। उमने स्वयं स्वीकारा है—'जब मैं सौन्दर्य के आवर्णन का अनुभव करता हूँ तब यह नहीं भूलता कि संसार में कितनी कुरूपता है।'

राजेन्द्र एक सुशिक्षित, सम्पत्तिशाली, आदर्श परायण मातृभक्त भुवक है। उसे विधवाओं से विशेष सहानुभूति है क्योंकि विधवा-हृदय पर पड़ने वाले धाधातो एवं चीत्कारों की उसने सुना है, जाली के रूप में उसने विधवाओं के जीवन को देखा है, कि किस प्रकार से वे आमुओं के घूँट पीकर, भवरो पर मुस्कान लेकर अपना जीवन काट देती हैं। और देखा है समाज के काँप की लाल-लाल भयावणी आँखें किस प्रकार उनकी खाने के लिए तत्पर रहती हैं। उसने यह भी समझा है कि समाज का दण्ड और बहिष्कार विधवाओं की मानसिक शान्ति और सतुलन को किस प्रकार नष्ट कर डालता है तथा आवेद और भावना के उद्गम प्रवाह से पठ कर वे आत्मघात तक कर डालती, पागल हो जाती अथवा समाज का कलक बनकर वेधपासों की गोमा बन्नाती हैं। वह सोचता है कि यह अनाचार सदियों से बराबर चला आ रहा है और कौन जाने कब तक चलेगा ? सम्भवतः इसीलिए कहता भी है—'एक पति के म्रान पर दूसरा आ जाने से उसकी (समाज की) नानी नहीं मर जाती चाहिए।'

एक भवसर पर वह हीरा मानिक को देखकर आर्कषित होता है पर बंशाली तो उसके हृदय के तारों को ही भ्रुकृत कर देती है। लेकिन इन सबमें प्रमुख है एक मात्र छोटी भाभी (रानी)। जो प्रथम मिलन के पश्चात् उसकी स्वप्निल तरंगों की एक शृंखला बनकर अनुभूति का सा रूप ग्रहण करने लगती है। कभी-कभी लगता है कि छोटी भाभी (रानी) को लेकर उसका हृदय कवित्व से परिपूर्ण हो उठता है। जब कभी उसका मन चंचल हो जाता है तब उसे स्वयं आश्चर्य होता है, कि वह छोटी भाभी के साथ इतना उच्छ्वसल क्यों हो जाता है; किन्तु इसे कवित्व की संज्ञा वही दो जाय ? भावना के उन अंकुरों का विश्लेषण क्यों न कहा जाय ? जो प्रत्येक स्वच्छन्द मानस की भाव-भूमि में नैसर्गिक रूप से फूटने ही रहते हैं। कभी-कभी ऐसा भी लगता है, कि कृतिकार इस विषय में नायक के माध्यम से नैतिकता की तथा कथित मान्यताओं के आगे बढ़कर जीवन के उपलब्धि-संयोजन में खुलकर खेल देने की भावना रखता है।

वह अपने मन और समाज को देखता है तो गम्भीर हो उठता है। अपने हृदय की वह छोटी भाभी (रानी) के समक्ष जो पराभूत पाता है, यह उसकी मान-

सिक्त विमुग्धता का ही एक रूप है। उसे ऐसा प्रतीत होता है, जैसे उसका अस्तित्व दिन प्रतिदिन क्षीण से क्षीणतर होता जा रहा है, उसके हृदय में छोटी भाभी (दानवी) बँठती चली जाती हैं, तब वह उस बाग को स्वीकारता है—‘सौन्दर्य मेरी सबसे बड़ी दुर्बलता है।’ यहाँ पर कुछ ऐसा भी प्रतीत होता है, जैसे लेखक नैतिक मान्यताओं के आगे उनकी प्रभुसत्ता तो स्वीकारता है, पर प्रकारान्तर में यह भी प्रकट किये बिना नहीं मानता कि यह दुर्बलता सर्वथा मानवीय है। और एक स्वच्छन्द विहाती नायक में यदि हो, तो कोई आश्चर्य नहीं। बरन् न हो, तो विचारणीय अवश्य है।

जब वह समाज की वर्तमान सम्यता के ऊपर कटाक्ष करता है, तो सामाजिक विपत्तियाँ पर उसका व्यंग्य मुखरित हो उठता है। वह देखता है कि पद नियुक्ति का का बंधन देने पर भी, जब सजातीय आशयों की मस्तुति के कारण भ्रम की प्रतिष्ठा भुला दी जाती है तो उसे दुःख होता है, टीस उत्पन्न होती है और वह तिलमिला उठता है। समाज के यही विकार उसे द्रवित करने हैं। उसकी विद्रोही भावनाएँ जागती हैं, लेकिन वह स्वयं कुछ नहीं करता। सम्भवतः बाजपेयी जी का शिल्प इन विकारों की ओर पाठक का ध्यान आकृष्ट करके छोड़ देने की विधा में इसलिए विश्वास करता है क्योंकि उनकी कल्पना चाहती है कि आज का नवयुवक स्वयं इसको समझे और इन सामाजिक बुराइयों को दूर करने की दिशा में सक्रिय प्रयास किये बिना न माने।

राजेन्द्र समाज में जानीब पक्षपात, काला बाजार, घूसखोरी, स्वार्थों के बट-बारों तथा शिक्षा संस्थाओं और विश्वविद्यालयों की देन—गुण्डों के व्यवहारों को देखता है। और देखता है अपराधों को मिटाने के लिए कारावास तक भोगने वाले उन नेताओं को, जो आज वैसे ही अपराध करते हुए नहीं हिचकिचाते। निम्नवर्ग के व्यक्ति—रिक्षेवालों आदि से भी उसे सहानुभूति है। उनकी विवशताओं को वह भली प्रकार समझता है। इस वर्ग की ओर दृष्टि डालने से यह भी ध्वनित होता है कि यह कृतिकार मानवतावाद का पोषक है। पूँजी मानव-मानव में इतना अन्तर डाल दे, उसे स्थापित करे—यह राजेन्द्र को स्वीकार नहीं। वह व्यक्ति होकर भी समाज है तथा अपने दायित्वों को झेली-भाँति जानता है। वह यह भी जानता है कि यदि हम दूसरों की बहूबेष्टियों की नैतिकता का ध्यान न रखेंगे, तो एक दिन स्वयं हमारे मुख पर कालिख पड़ जाएगी।

वह विशाल हृदय और उदारमना व्यक्ति है। उपकार करके उसे इधर-उधर न कहना उसके आदर्श प्रेमी स्वभाव का लक्षण है। माँ के प्रति पिता का जो व्यवहार रहा है उसमें वह अत्यन्त दुःख है। राजेन्द्र की आत्मा उस थड़ा पर विद्वाम नहीं करती जिनमें प्रदर्शन हो। प्रदर्शन कुछ और वास्तविकता कुछ। सम्यता का मुगौटा लगा कर भीतर का कस्तुर छिपाने वाले व्यक्तियों में उसे घृणा है, विष रस भरा कनक घट उसे लुभा नहीं पाता, घोला नहीं दे पाता।

वह अन्याय और कन्युष का सहयोगी नहीं है। यहा-थहा, कर पर रखना वह कठोर सयम की प्रमानवीय रहस्य मानता है, पर सामाजिक दोषों से बचने के लिए वह कठोर सदमी भी है। नैतिक विधान के अनुसार वह अपने छोटे भाई उपेन्द्र को सम्पूर्ण अधिकार तक देने को तत्पर है।

व्यक्तित्व तो उसका इस प्रकार का है कि जन्मा की तरह से विक्षिप्त स्थिति में मिलने वाले प्रत्येक प्राणी के लिए उसका मन-प्राण व्याकुल हो उठता है। वह एक सहृदय सौन्दर्योपासक आदर्शपरायण एवं कर्तव्य-निष्ठ युवक है। उसने मानव के श्रेष्ठ गुण हैं तो दुर्गुणों का भी अभाव नहीं। वह न देवता है न राक्षस।

राजेंद्र के जीवन को जब हम कर्म की दृष्टि से देखते हैं तो वह हल्का पड़ता है। उसने जन्मा को खोजने एवं उसका उपचार करने के अतिरिक्त अन्य कोई ठोस कार्य नहीं किया। वह अपने चतुर्दिक् फैले हुए जीवन-प्रवाह का द्रष्टा अधिक है, उससे संपर्क करने या मोड़ने वाला नहीं। वह जीवन को देखता है, तर्क वितर्क करता है, विक्षेपण करता है, समाज की विषमताओं और विकृतियों पर आक्रोश भी व्यक्त करता है किन्तु स्थिति को अपने अनुरूप ढालने के लिए कुछ भी नहीं करता। दलित और शोषित वर्ग के प्रति उसको सहानुभूति तो है लेकिन केवल बौद्धिक अनमेल विवाह और विषवा विवाह की स्थिति के सम्बन्ध में उसके मन में रोप उठता तो है मगर किसी भी दिशा में वह सत्रिप्त कदम नहीं उठाता। समाज की विकृतियों के प्रति उसका आश्रय केवल चिन्तन के रूप में उभरता है। यह चिन्तन कर्म के अभाव में उसके व्यक्तित्व को अन्ततः आकांक्षा के अनुसार महामानव बनाने के पथ पर बढ़ाने में सहायक नहीं होता।

इस प्रसंग पर विचार करने पर हम इस निष्कर्ष पर पहुँचे बिना नहीं रहते कि राजेंद्र का चित्रण कर्माभिमुखी न होकर चित्ताभिमुखी है। क्या इसका अभिप्राय यह है कि वह कर्म-क्षेत्र का बोर छोड़ा न बनकर, केवल चित्तक भर रह जाने में सतोष कर लेता है। क्या इसके मूल में—उसकी प्रकृति का वही रोप है, जो किसी ऐसे चित्तक में होता है जिसकी सीमा—कर्म नहीं, उसकी प्रयोगवादी प्रवृत्तियों का सम-सामयिक उद्घोष होता है। अथवा ऐसा कुछ है, कि वह इतना साहसी नहीं है कि नैतिक मानों को तोड़कर भागे बढ सके।

किन्तु इसी स्पष्ट पर सहसा प्रश्न उठता है कि चित्रण की इस विधा के प्रति कृतिकार उदासीन क्यों है। ऐसे अनेक प्रश्नों पर जब हम विचार करते हैं तो हमें कुछ ऐसा प्रतीत होता है कि कृतिकार अपने नायक को भी मनोव्यंगियों का शिकार तो नहीं चिन्तित करना चाहता ?

राजेंद्र जीवन-सरिता में उतरता नहीं, और समाज का भय उन्मुक्त रूप से उसे घारा में बहने नहीं देता। घारा को एक मोड़ देने की सामर्थ्य भी उसमें नहीं। प्रसर घार में बँध कर अपनी जगह अडिग खड़ा रह सके, इतना आत्म विश्वास भी उसमें

नहीं। हाँ, इतना अवश्य है कि किनारे बैठकर सहरो के साथ झोड़ा करने का मोह वह नहीं छोड़ पाता। इस स्थल पर ऐसा प्रतीत होता है कि कृतिकार अपनी रचि के अनुसूय राजेन्द्र को भी एक कवि—एक सौन्दर्य द्रष्टा के रूप में देखने लगता है।

राजेन्द्र जीवन-नाटक को एक तटस्थ दर्शक की भाँति देखता है, उसके गुण एवं दोषों की ओर दृष्टि डालता है। जीवन की विपमनाएँ उसके मर्मस्पर्श को छू लेती हैं पर उन्हें सुधारने का कोई प्रयत्न नहीं करता। मानो वह जानता है कि यह कार्य केवल समाज-सुधारकों का है। उपन्यासकार नायक को समाजोद्धारक न बनाकर प्रत्येक पाठक को समाज-सेवी को प्रेरणा देते हैं। कहीं-कहीं ऐसा भी लगता है कि कृतिकार अभी तक शान्ति की स्थिति में नहीं आया किन्तु वह शान्ति का स्वप्न अवश्य देखना है।

‘बलने-चलने’ उपन्यास के नारी-यात्रा जाने पहुँचाने हैं। ऐसा प्रतीत होता है कि हम उनसे जीवन में कहीं-न-कहीं मिले हैं। उनका चरित्र-चित्रण और चरित्र-निर्माण का रहस्य ही बाजपेयी जी की कला का मेरुदण्ड है। नारी-यात्रों के माध्यम से उन्होंने समाज की यथार्थ भाव-भूमि का स्पर्श किया है एवं उनके दुःख दर्द, शोचन उत्पीड़न, तृष्णा और कठण के आसुधों में डूब कर वे तलदर्शी हुए हैं। यदि एक ओर इन चरित्रों से समाज के असंगत, अस्वस्थ सम्बन्धों एवं उच्छुल्लस्य प्रेम की परीक्षा हुई है तो दूसरी ओर उन्होंने ह्रासोन्मुख सामाजिक विकलता का भी चित्रण किया है।

बाजपेयी जी ने नारी की यौन तृष्णा के धींचरस का वास्तविक रूप समझा है। पाठक के सवेदनशील हृदय में अनुभूति का दीप प्रज्वलित कर वे चाहते हैं, कि समाज की इस उपेक्षित इकाई का जीवन शान्तिकर तथा सुखमय बनाने की दिशा में सतत प्रयास किया जाय। नायक के माध्यम द्वारा अन्य पात्रों की तडपन, कसक के चित्र उभार कर वे उसको सदा-सदा के लिए मिटाने का ध्यामंत्रण देते हैं। उनके चिन्मय का यह कौशल कहीं पाठकों के हृदय को झकृत कर देता है और कहीं भ्रम-भोर देता है। नाटी-हृदय की तृष्णाकुल अश्रुति का चित्र पाठक का मनोरञ्जन ही नहीं करता बल्कि उनमें सहज सहानुभूति भी उत्पन्न करता है। सामाजिक विमर्शनों के चित्रण में वह नारी-यात्रा के दुःख से अत्यन्त विह्वल हो उठता है। अगर नायक ने अथवा कथानक ने सुधारक का रूप धारण किया होता, तो सम्भव था कि यथार्थ का यह चित्र इतना सजीव न होकर निष्प्राण हो जाता और तब हम उनके प्रयास को देख कर आत्म-नुष्ठिति का अनुभव भी करते, पर हमारी वेदना और महानुभूति कालान्तर में मर जाती और हम कभी भी नारी के जीवन को सुखी बनाने की दिशा में प्रयास ही न करने।

नारी-चरित्रों के प्रस्तुतीकरण की यह विधा नारियों को यौन सम्बन्धों के प्रति भावधान रहने, प्रतिनिधिता में घृणा करने एवं युग-युग घादनों की निधियाँ बचाने आदि का संकेत दे जाती है।

आधुनिक जीवन की प्रमुख समस्या है—आदर्शहीनता जो वही मनुष्य को विनाशिता की ओर खींचे लिये जा रही है। वैवाहिक जीवन के गोपनीय सम्बन्धों में इस आदर्शहीनता के कारण हम धुरु में ही एक बड़ी भूल कर बैठते हैं। अक्सर अपने पर धीरचार्मिक शिष्टाचार में पड़कर अमनुष्ट वृत्ति को भी संतोष देने लगते हैं। मनुष्य में कौतुक और कौतूहल की जो सहज वृत्तियाँ विद्यमान हैं, उनको हम चरम लक्ष्य मान लेते हैं जब कि बिना सदुपयोग के उनका कोई मूल्य नहीं, उपभोग में कोई उपलब्धि नहीं। उपन्यासकार ने छोटी भाभी के द्वारा सम्भवतः यही कहना चाहा है।

उपन्यासकार ने 'चलते-चलते' में जिन नारी चरित्रों को चित्रित किया है उनमें से उपन्यासकी नायिका छोटी भाभी (रानी) पाठकों के ध्यान को सर्वाधिक आकर्षित और वेन्ड्रन करती हैं। इस उपन्यास में उनका जो चित्र उभरा है वह एक कौतुक प्रिय वासना लुब्ध एवं अनृणा के रूप में है। मूर्खता नैतिकता की दृष्टि से देखें तो दूसरे शब्दों में, छोटी भाभी (रानी) कुलटा की साक्षात् प्रति-भूति हैं, अन्धया पति से छिपकर, एक अन्य व्यक्ति को, जो पारिवारिक सम्बन्धों में देवर होता है, साकेतिक रूप में असामाजिक यौन-सम्बन्ध के लिए क्यों उकसाने ! वे स्वयं तो अपने आदर्शों से गिर गयी हैं पर नायक राजेन्द्र जो आदर्श प्रिय है, उसको भी आदर्शों में डिगाने में नहीं चूबती। कुछ आलोचकों का यह आरोप है कि यदि उपन्यास का नायक राजेन्द्र अधिक साहसी, क्रांतिकारी एवं विचारवान होता, तो सम्भवतः छोटी भाभी क्रांतिकारिणी महिलाओं का प्रतिनिधित्व करती। पर राजेन्द्र तो केवल आदर्श का पुजारी और अन्तर्द्वन्द्व में घुलने वाला व्यक्ति है। वह प्रेम की भावनाओं को स्पष्ट रूप में व्यक्त करने का साहस नहीं रखता। लेकिन राजेन्द्र रूप ज्योति पर शलभ के समान टूट पड़ने वाला कीड़ा भाव नहीं, उसके पास सिद्धान्त भी है। जब कि छोटी भाभी में यौन-अतृप्ति इतनी तीव्र है कि राजेन्द्र की आदर्श प्रियता और कर्तव्य-निष्ठा को उसकी साहसहीनता और दुर्बलता कहकर उस पर खीझ उठती हैं और यहाँ तक कह देती हैं—'मेरे प्राण अपूरे घुटने—केवल तुम, तुम्हारा आदर्श पूरा रहेगा।'।

राजेन्द्र जब आत्मरत रहता है, समाज का भय उसे बना रहता है। जब वह अपने हृदय में भँकते हुए प्रेम तक को व्यक्त नहीं करता तो रानी अत्यधिक खीझ उठती है तथा राजेन्द्र के व्यवहारों से गर्महित होकर यहाँ तक कह देती है—'वह आहो निद्रासों और अनदेखे स्वप्नों की अपेक्षा भाग में बूद पड़ने को अधिक मानवी मानती है।' वह अपने भावों को छिपाती है और अपने पैरों के नीचे फिसलती हुई घरती पर ध्यान नहीं देती। वह स्वयं दूसरों से तो ऐसा कहती है पर पति से अपने मन में सभी आकांक्षा को प्रकट करने का साहस नहीं करती। यह नहीं कह सकती कि मैं राजेन्द्र पर मन से समर्पिता बन चुकी हूँ। अन्यथा वह तनाक ले सकती थी।

सहसा यह भी प्रश्न उठता है कि वह कौन सी आश है जिसमें बूदने के लिए

वह उन्मुक्त रहती है। क्या वह केवल यौन-विपासा है? क्योंकि वह स्पष्ट शब्दों में राजेन्द्र से कह देती है—‘तुम मुझे प्राप्त कर लो।’ उसके इस कथन में राजेन्द्र को उसकी तृपित दृष्टि में ऐसा आभास मिला, मानो वह कह रही हो इस विषय में क्यों न ‘प्राप्त मूँद लो माँ की ओर से?’

पर कृतिकार ने छोटी आभी के चित्रण में पूर्णता लाने की कम चेष्टा नहीं की। उसमें नारी-ईर्ष्या भी है। राजेन्द्र के साथ वह किसी नारी का घनिष्ठ सम्पर्क नहीं देख सकती। यहाँ तक कि बड़ी आभी के साथ उसका हँसना बोलना भी नहीं देख सकती। इसीलिए वह राजेन्द्र से कहती है—‘मुझको भी किसी किसी दिन हँसाया होता, क्या मैं तुम्हारा कुछ छीन लेती। क्या मैं सिर्फ रोने के लिए हूँ?’ पर जब राजेन्द्र कहता है, कि मैंने किसी के चमन का एक अग्रर तक नहीं चमला, किसी खर्वशी के दिगबल को भी मैंने नहीं छुआ तो इसके परिणाम में वे कह उठती है—‘इधर कई दिनों से मैं अपनी मृत्यु की कामना करने लगी थी पर अब मैं जीना चाहती हूँ।’

यहाँ कृतिकार परम्परा-पीड़ित जीवन-मूल्यों के परिवर्तन का स्पष्ट प्रत्याशी प्रतीत होता है। किन्तु इस नारी में यौन-पन्युति इतनी तीव्र है कि वह अपने प्रेम के नाटक द्वारा राजेन्द्र पर विजय पाना चाहती है और जब उसमें भी सफलता नहीं मिलती तो उसमें स्पष्ट कहती है—‘मैं आज तक तुमको समझ नहीं पाई।’ वह उसको समझ भी कैसे पाती क्योंकि छोटी आभी (रानी) का तो जीवन सिद्धान्त है—‘जिनसे हम जीवन भर का नाता नहीं निबाह सकते, भवभर घाने पर, घड़ी दो घड़ीया क्षण भर का नाता भी न निबाहे।’ सम्भवतः इसीलिए जब राजेन्द्र अपने भादसों से नहीं डिगता तो वह निराश हो जाती है और एक नये अस्त्र का प्रयोग करती है। आत्मदान नाटक रचती है और अपने पति से छिपाकर पंचाम हजार रुपये का झापट देती है जिससे राजेन्द्र को मुँह खोलने का भवभर भी न मिले और छोटी आभी (रानी) का काम भी चलता रहे। संयोग से तब तक इनके सम्बन्धों का ज्ञान उसके पति बत्ती को हो जाता है तो इस प्रवचना की उन पर कुछ ऐसी प्रतिक्रिया होती है कि अपनी कायरी में रानी तथा राजेन्द्र के मिलन की सम्भावित कामना भी प्रबल कर जाता है। लेकिन क्या यह सब राजेन्द्र को फँसाने की चेष्टा है अथवा इसी में स्वप्निल तुष्टि का भान करती है!

हमारे समाज में छोटी आभी की तरह ऐसी भी नारियाँ हैं जो केवल स्वयं को ही नहीं देखती, वरन् यदि कोई प्राणी अधिक व्यथित पीड़ित है, तो उनका हृदय एक सहज सम वेदना से उद्गीर्ण होकर करुणा विपणित हो उठता है। डॉ० सिन्हा के यहाँ मिली विक्षिप्त मजदूरिन माँ का, अपने पति से यह कथन ‘भूख शाम को घा ही जाय तब मैं तुमको कहीं खोजती फिरूँगी’ सुनकर रानी का हृदय दहल उठता है। वे मूर्छित तक हो जाती हैं। चैनना घाने पर उनके इत्ताज के लिए रुपये देकर ही उनको सतोष मिलता है।

इस स्थान पर छोटी भाभी की समता चरम उत्कर्ष पर जा पहुँचती है। जहाँ एक ओर नैतिक मान के प्रति उसमें अनास्था है। वहीं दूसरी ओर वह महत्व की भावना में इतनी विकल मर्माहत हो जाती है कि उसके लिए यह समझ लेना कि वह दुःखी है, सर्वथा असंगत प्रतीत होने लगता है। तभी हम यह सोचने को विवश हो जाते हैं कि छोटी भाभी के चरित्र को चित्रित करने के लिए बाजपेयी जी ने जिस विधा को ग्रहण किया है उसमें अन्तिमपरक विचारों का उत्कर्ष भले ही मद प्रतीत हो, किन्तु उनका कलाकार बड़ा ही सशक्त है। छोटी भाभी, जो एक विवाहिता स्त्री है, का पर-मुक्त से स्नेह-सम्बन्ध हमारी रूढ़ धारणाओं के अनुदार दृष्टिकोण पर चोट भले ही करता हो, पर पाठकों को यह भी सोचने के लिए बाध्य कर देता है कि आज की स्थितियों में कुछ तो हमें बदलना और उदार होना पड़ेगा और कुछ इन उच्छ्वसित प्रवेगों को कम होगा पड़ेगा। इस स्थान पर भी इतना तो कहना ही पड़ेगा कि स्वस्थ सन्तुलन की आज अधिक आवश्यकता है, यह मानते हुए भी कि संकुचित मनोवृत्ति का दुराग्रह न तो कन्याणकारी है और न नवीन रस सोलुपता का अवाध अतिचार ही।

समाज में ऐसी भी नारियाँ हैं जो कपटाचरण में अत्यन्त व्यवहार कुशल तथा स्वार्षी हैं। उपन्यासकार ने बड़ी भाभी (विमला) का चरित्र चित्रित करके यही प्रस्तुत किया है। बड़ी भाभी में भी यह गुण विद्यमान है। विवाह के पूर्व उनका रामलाल से प्रेम रहा है। निस्संदेह समाज में आज भी ऐसी विवाहिता नारियाँ हैं, जिनके अनेक रामलाल हैं। बड़ी भैया की तरह भले ही उनके पति का, बड़ी भाभी जैसी नारी पर संदेह रहे मगर अपने पति का ध्यान हटाने के लिए तथा गुनकर खेलने के लिए, वे बड़ी भाभी की तरह अपने पति को दूसरा विवाह करने की सलाह भी दे देती हैं। बड़ी भाभी छोटी भाभी को तभी तक स्नेह करती है जब तक कि वे स्वयं गर्भवती नहीं हो जाती। पति को किस प्रकार से अपनी मुट्ठी में कर उसमें प्रमोद-प्रमोद, सुख-सुविधा और मनोरञ्जन के साधन जुटाये जा सकते हैं बड़ी भाभी जैसी स्त्रियाँ इसको अच्छी तरह से जानती हैं।

जान पड़ता है यहाँ कृतिकार ने एक कटु यथार्थ की ओर इंगित किया है। ऐसे संश्लेष इस उपन्यास में अनेक हैं। कभी-कभी तो ऐसा भी भान होने लगता है, कि उपन्यासकार का उद्देश्य केवल समाज की अनेक, गहिरी, असंततियों के रोरव में परिपूर्ण दिशाओं का पर्यवेक्षण करना है? अथवा जीवन की आदर्शपरक वृत्तियों के उत्कर्ष के साथ-साथ विघटन के उन सूत्रों पर प्रकाश डालना है, जो अभी तक ममतामयिक कृतिकार से अछूने पड़े रहे हैं।

पूँजीवाद के रंग में रंग जाने पर आधुनिक युग में समाज एवं व्यक्ति की जो हासोन्मुखी दुर्गति है वशी भैया के माध्यम से उपन्यासकार ने उसे चित्रित किया है। वशी उपन्यास का एक ऐसा पात्र है, जिसके पिता उसके लिए इतना ही छोड़

कर मरे थे कि वह एक सप्ताह तक खाना खा सकता था। बाद में उन्होंने शरीर से लाखों की सम्पत्ति अर्जित कर ली। विवाह के पदचान् बढ़ते दिनों बाद नर कोई सन्तान न होने पर, अपनी पत्नी के अनुरोध पर दूसरा विवाह कर लिया। वे एक मौजी प्रवृत्ति के व्यक्ति हैं और अपनी मौज के साधन वे सर्वत्र जुटा लेने में परम प्रवीण हैं। यहाँ तक कि अबसर निकाल कर विधवा स्त्री को भी प्रतीभने में मही चकते।

यहाँ प्रश्न उठता है कि क्या कृतिकार तृप्ति वैधव्य की कृष्ण पाले हुए है? अथवा ऐसा कुछ है कि वह भी मूल रूप में समाज के विघटन का ही पक्षधर है। आज समाज में जो कुछ भी प्रचलित है, क्या वह सभी त्याग्य है?

आधुनिक युग में समाज के अन्तर्गत धर्मेतिकता और स्वभिचार का निरन्तर प्रसार होता जा रहा है। ऐसे समाज में दुबधी विधवाओं की क्या स्थिति है—साती के माध्यम से उपन्यासकार ने इस बात को प्रस्तुत किया है। समाज में जब राजेन्द्र जैसे व्यक्ति उसको रास्ता तक नहीं बनाने, वह भी केवल इसलिए कि कहीं वे अपने आदर्शों से डिग न जायें, तब साती जैसी नारियाँ उन जैसे पुरुषों से स्पष्ट रूप में कह भी तो देती हैं—'मेरी चोटें देखना कौन है।' साती अपने वैधव्य जीवन को अध्यात्म कार्य करके बिताने का स्वप्न देखती है पर प्रकृति की दारुण बुझा के एक ही उन्मेष में वह अधूरा का अधूरा रह जाता है। यहाँ सैजक प्रकारान्तर ने यह बनलाना चाहता है कि सबलहीन विधवा आज समाज के हाथों की कठपुतली मात्र है।

इसके अतिरिक्त समाज में वे भी नारियाँ हैं जिनके पारिवारिक-विचारों में थोड़ा भी परिवर्तन नहीं हुआ है, जिनको नये युग की सम्पत्ति की हवा छू तक नहीं गयी। एष जिनके पुत्र आदर्श प्रिय और कर्तव्यनिष्ठ हैं, उनके पारिवारिक सम्बन्धों को देखने बनता है। उपन्यास के नायक राजेन्द्र की माँ इसी प्रकार की नारी हैं। वे पुराने विचारों की हैं। समय से पूर्व ही उनको वैधव्य श्वेत हो गये हैं। यह चित्रण बड़ा ही मार्मिक है। पाठक महज ही मान लेता है, कि वे यथार्थ में माँ हैं। पुत्र के प्रति उनका अगाध वात्सल्य है। वे रसोई घर में इस प्रतीक्षा में बैठी रहती हैं कि जब बेटे की भाँस खुले और भूख का अनुभव करके वह रसोई घर की ओर चला आए। यह ऐसा भर्मेत्पत्नी स्थल है कि जिस किसी पाठक की माँ इस पापिष्य जगत् में उलझ नहीं, वह यकायक रो पड़ता है। ऐसे स्वभाव की नारियाँ अत्यन्त सहृदय होती हैं। वे किसी के दुख को अपनी पाँखों से नहीं देख सकती। सम्भवतः इसीलिए साती के बिना इलाज के मर जाना उन्हें सह्य नहीं, यहाँ तक कि वे स्वयं व्यथ करने को प्रस्तुत हो जाती हैं। उनके दिव्य और गहन की ही बिना लगे रहती हैं, कि साती और भाती के सम्बन्धों को लेकर समाज अंगुली न उठाये, राजेन्द्र के प्रति उनका कथन है—'मर लोग मेरी तरफ़ मेरी माँ तो है नहीं।

समाज में आज ऐसे व्यक्तियों की कमी नहीं है जो बहिन कहकर भी उसे एक भोग्य नारी दृष्टि से देखते हैं। ऐसे व्यक्ति अपनी वासना-भूति में आगा-पीछा नहीं सोचने। इस प्रकार के सम्पट, आचारा एवं सफेद पोश व्यक्ति समाज के बीच में रहने हैं। ये ही व्यक्ति समाज को पतन के गर्त की ओर तीव्रता से ले जा रहे हैं। ऐसे व्यक्तियों को उपन्यासकार ने राजहंस के माध्यम से प्रस्तुत किया है। मुरली मनोहर राजहंस का नाम रखकर समाज के समक्ष प्रकट होते हैं। युवतियों को पुसताना, धोना देना एवं परिस्फिति के अनुभार स्वयं को डाल लेना उनके बाएँ हाथ का खेल है। मुरलीमनोहर जिसके भी सम्पर्क में आता है उसको घोसा देकर अपना उल्लू सीधा करता है। उसने अनेक सड़कियों का जीवन नष्ट किया है। भर्चना जो दूर के रिश्ते से उसकी बहिन है, उसको अपने बिना सामाजिक ढंग से विवाह किये हुए पत्नी बनाकर रखा है। मुरली मनोहर ने राजहंस के नाम में जमना के जीवन में प्रवेश किया। जमना इसके बहकावे में आकर फिल्म की हीरोइन बनने के मोह में भाग जाती है पर जब राजहंस से परेशान हो उठती है तो नरो में धुत्त राजहंस को चलती ट्रेन से धक्का देकर नीचे गिरा देती है। बाद में पता चलता है कि राम चन्द्रनाथ महोदय नपुंसक हैं। इन सब विहृतियों का मूल कारण है—जमना की यौन-भ्रतृप्ति।

आजकल शिक्षित मध्यवर्ग में तरुण व्यक्ति अपने मन में यौन-सम्बन्धी विकार को बसाकर प्रत्यक्ष रूप में भाई-बहिन का सम्बन्ध प्रकट करना एक शिष्टाचार मानने लगे हैं। 'चलते चलते' में इसका चित्रण उपन्यासकार ने केवल इसलिये किया है कि पोथे धादर्रा को लेकर या नैतिक पथ जोड़ कर चलने वाले व्यक्ति कैसे होते हैं? उन्होंने मुरली मनोहर उर्फ राजहंस के चरित्र को प्रकाश में लाकर पाठकों को एक ऐसी दिशा दी है, जिससे युवक यह ग्रहण कर लें कि पोथे धादर्रा एवं अनैतिकता का पथ ही भ्रम-पतन का आधार है। पाठक मुरली मनोहर जैसे तथा कथित भाइयों से सावधान बने रहे। यही कृतिकार की परोक्ष कामना प्रतीत होती है।

समाज में यौन लिप्सा दिन प्रतिदिन इतनी फैलती जा रही है कि पास-पड़ोस का गारा वातावरण विप्लवा होता जा रहा है। उसमें पड़ कर आज प्रत्येक व्यक्ति पुटन की पीडा से संक्रुस्त है। आज का हमारा सामाजिक जीवन ही भार स्वरूप हो गया है, पारिवारिक जीवन में व्यक्ति स्वातन्त्र्य की विषुद्धारा इतनी तीव्र गति से प्रवृत्त हो गयी है कि सम्बन्धित सौख्य सर्वथा भ्रष्ट हो उठा है। व्यक्ति के नैतिक मूल्य दम तोड़ रहे हैं। पर नये गुण के आगमन के फलस्वरूप नारियों में इस प्रकार का वर्ग पतन रहा है जो विद्वानों के साथ तो समन्वय स्थापित करने की तत्पर है, किन्तु वे पूर्ण व्यक्ति से सम्बन्ध नहीं चाहतीं। भर्चना इसी वर्ग की नारी है जो मुरली मनोहर उर्फ राजहंस की पत्नी है पर उनके आचार-व्यवहार से भ्रष्टान्त शुभ्र है। उसको पवित्रत धर्म मान्य है, तो केवल उस प्राणी के लिए, जो उनके प्रति सच्चा और कर्तव्यनिष्ठ हो। आज नारी वर्ग की स्थिति यह है कि भर्चना जैसी नारियों का, अपने पति पर विद्वांस भले ही न रह गया हो मगर वे आज भी

महदय बनी हुई हैं, नारी हृदय की निखिल करुणा से वे स्वतः प्रीत प्रीत हैं। वे इतनी परिपूर्ण हैं कि अन्याय और अत्याचार सहन करती हुई भी प्रतिहिंसा का अवलम्ब नहीं लेती। यहाँ भी लेखक अपनी भावार्थ स्थापना के मोह से विलग नहीं हो पाया है। किन्तु एक अन्य नारी जमना है, जब राजहंस उसे बहका कर ले जाता और उसका शील-भंग करने को सर्वथा उद्यत जान पड़ता है, तब जमना उसे चलती ट्रेन के नीचे ढकेल देती है। एक वीरगना नारी के इस रूप के चित्रण में कृतिकार प्रकारान्तर से कदाचित्त यह कहना चाहता है कि कोई व्यक्ति नारी के साथ अनुचित व्यवहार नहीं कर सकता, यदि वह अपने आचार धर्म के प्रति सदा सजग बनी रहे। इसी परिस्थिति का दूसरा रूप यह भी है कि नारी यदि धोखा न खाना चाहे तो उसे कोई पतन के गर्त में डाल नहीं सकता। केवल एक सजा है, जो पतित बनाती है उसे, और वह है यौन अतृप्ति।

जिस नयी सम्प्रदाय एक नवीन युग के उदय की बात लेखक ने अपने इस उपन्यास के माध्यम से व्यक्त की है, उसका सर्वाधिक महान और तीव्र प्रभाव आधुनिक शिक्षित युवतियों पर पड़ रहा है। उनको बेसभूषा, चपलता, आकर्षित करने का ढंग, हठ आरम्भाभिमान उसकी निजी विशेषताएँ हैं। बेसभूषा में तो वैशाखी पुरखों से दस कदम आगे ही है—पीछे नहीं। उसके स्वभाव में सकोच नहीं है, जबकि अहं तो उसकी रंग-रंग में समाया हुआ है। वह अपनी बात और कार्यक्रम का सम्मान चाहती है। वह चाहती है कि राजेन्द्र उसकी इच्छा, उसके शासन पर चले। राजेन्द्र को वह असी-भाँति समझ लेना चाहती है अतः उससे पत्र-व्यवहार भी आरम्भ कर देती है। नायक राजेन्द्र वैशाखी जैसी बहिनो और लड़कियों को सम्प्रदाय के लिए आवश्यक मानता है। उसकी छवि-माधुरी और सांस्कृतिक रचियों ने उसके मन में मोह उत्पन्न किया है।

बाजपेयी जी ने वैशाखी के चरित्र को अपने इस उपन्यास में सम्भवतः इस-लिए अधिक नहीं उभारा क्योंकि नायक राजेन्द्र वैशाखी को अपनी दहिन स्वीकारता है तथा इसी रूप में उसको सम्बोधित भी करता है। वह वैशाखी के इतना बहने पर भी 'ऐसा जान पड़ता है जैसे भुग-भुग से मैं तुम्हें बुला रही हूँ,' राजेन्द्र उसको लिपट नहीं देता। उसका कथन है ऐसा होने पर सम्प्रदाय की आँखें फूट जाएंगी। हाँ, प्रथे व्यक्ति की दृष्टि छाया और प्रकाश के भेद से परे होती है। इस उपन्यास में वैशाखी का अन्य किसी पात्र के साथ ऐसा सम्बन्ध नहीं है, जैसा वैशाखी राजेन्द्र से मानती है, जिसने उसका चरित्र उभार कर सामने आ जाता। तब यह प्रश्न ही नहीं उठता कि रेसमी आकर्षक और मनोहर घागा होते हुए भी अनावश्यक समझ कर उपन्यासकार ने क्यों काट दिया। राजेन्द्र के जीवन में उसका इतना ही प्रवेश है। नायक के व्यक्तित्व को निखारने में जितनी सहायक वह हो सकती है उनका ही उसका उपयोग कृतिकार ने किया है अतः उसका चरित्र अपने में पूर्ण है।

व्यक्ति जब अपने जीवन में अतृप्त होता है तब वह कल्पनाओं के द्वारा एक स्वर्णिम संसार का स्वप्न देखता और हवा महल बनाता है। मगर जीवन की प्रत्येक स्थिति अपूर्ण है, तृप्ति कही भी नहीं है और आदर्शवादी का मन भी कभी-कभी विकारपूर्ण एवं खोखला होता है। 'चलते चलते' उपन्यास में इसी तरह पाँडे जी भी अतृप्त रहे। वे भी ध्रुवसर मिलते ही सुनहने स्वप्नों और अभिनव कल्पनाओं के आघार पर अपना नया जीवन आरम्भ कर देते हैं। इनके जीवन को देख कर पाठको को जो अनुभव प्राप्त होता है वह यह है कि स्वप्न स्वप्न है, और कुछ नहीं; भले ही वह स्वर्णिम हो, क्योंकि जीवन की स्थिति अपूर्ण है।

यहाँ ऐसा जान पड़ता है कि कृतिकार अपने इसी जीवन में बदले हुए समाज का स्वप्न देखना चाहता है। जो आकाशवाणी उसके आसपास रही है उससे वह अतृप्त नहीं है। इसीलिए वह समाज के दोष रहने की अभिलाषा रखता है, जो अब तक उसके लिए दुर्लभ रहा है। पर आगे चल कर जब हम इन सब प्रयोगों पर विचार करके देखने हैं, तो इसी निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि जीवन को विविध दृष्टियों से देखने की विद्या में लेखक का यह प्रयोग चोँकाने वाला है। बड़ा ही मौलिक और सजीव। हिन्दी के श्रेष्ठ उपन्यासों से सर्वथा अलग।

वाजपेयी जी के इस उपन्यास के विरुद्ध कुछ आलोचकों ने यह आरोप लगाया है कि उसमें अनेक नपुंसक पात्रों की सृष्टि की गई है लेकिन उनका यह आरोप खरा नहीं उतरता। क्योंकि उपन्यास का नायक राजेन्द्र विभिन्न सुन्दर नवयुवतियों को देख कर उनके प्रति मन हो मन आकर्षित होता है जिनको वह स्वीकारता भी है 'क्या कल्ले आदत से लाचार हूँ।' वह प्राप्त वक्ष के उभार को देख कर विचलित और प्रभावित वक्ष के उभार को देख कर पागल भी हो उठता है। मैं यह भी मानता हूँ कि अतृप्त तथा मन-प्राण-धन से सम्पन्न युक्त छोटी भाभी (रानी) पर पूर्ण रूप से आसक्त भी है। मगर यह कहना कि 'किसी सन्तान के पिता बनने की क्षमता रखता है या नहीं?' अधिक संगत नहीं मालूम पड़ता। क्योंकि सौन्दर्य देख कर मन में आकर्षित होने का तात्पर्य यह तो नहीं है कि वह अपने आदर्शों से ढिग जाय, अपने सामाजिक सम्बन्धों को एक किनारे रख कर, गीन सम्बन्ध स्थापित कर ले और किसी सन्तान के पिता होने की क्षमता उसमें है या नहीं इसको प्रमाणित भी कर दे। क्या उसके इस कथन का कोई अर्थ नहीं 'जिनके साथ सीमाओं का सम्बन्ध है उनमें दूर रहने में ही कुशल है।' जो आदर्श रक्षा में तत्पर और कर्तव्यनिष्ठ हो तथा जिसकी आत्मा का यह स्वर हो—'आदर्श के ही साथ तो मैं मैं हूँ, आदर्श के बिना मैं—मेरा अस्तित्व—जड़ है, निर्जीव।' तब फिर उसके सम्बन्ध में यह आरोप कहाँ तक उचित है?

एक और आरोप है कि अधिकांश पात्रों को बिना किसी संघर्ष या परिश्रम के भोजन वस्त्र और निवास की सब सुख सुविधाएँ उपलब्ध हैं। किसी को भी अपने परिवार के भरण-पोषण के लिए तिल भर भी परिश्रम नहीं करना पड़ता। वस्तुतः

अवधि स्थिति इसके विपरीत है; क्योंकि राजेन्द्र की जमींदारी है, ऐत है धीर इस मधका एक प्रबंधक भी है। धन इस ओर से यदि वह चिन्तामुक्त भी है तो कोई आश्चर्य की बात नहीं। बत्ती के पिता तो इतनी ही सम्पत्ति छोड़ मरे थे कि वह केवल एक सप्ताह तक खाना खा सकता था। वे एक कुशल जोहरी हैं इसलिए बाद में लाखों की सम्पत्ति अपने पुरुषार्थ एवं कौशल से अर्जित कर ली। लाला सावरे का भी मूढ़ पर रूपा उठाने का व्यवसाय है और रामलाल तो चोरी उकती के द्वारा पैसा पैदा करता है। मुरली मनोहर उर्फ राजहंस भी रुपये छापकर, समाज के व्यक्तियों से पैसा ऐंठकर, ऐसा करते हैं। नायक राजेन्द्र के पिता के पुनर्जीवित होने के पश्चात् जब सोने की माँ व साथ दाम्पत्य जीवन प्रारम्भ कर देते हैं तो उपेन्द्र की माँ के निवेदन में काफ़े प्रेरणा मिलता है और उसी से पैसा पैदा होता है। मोने लाल जैसा पात्र भी केवारा दिन भर मुनारी करके अपनी पत्नी तथा बच्चों का भरण-पोषण कर पाता है। इसलिए यह आरोप भी न्यायसंगत प्रतीत नहीं होता। ये सभी पात्र मौन-प्रतुष्टि के कारण मानसिक उन्मादग्रस्त हैं जरूर, मगर इसका तात्पर्य यह नहीं कि ब्यानेपीने पहिने और रहने के लिए धन जुटाने ही नहीं। यदि ऐसा है तो वे जीवित कैम है? हाँ, मगर यह कहा जाय कि उनकी समस्याएँ भौतिक जीवन के संपर्क की कम पर मानसिक परास्त की अधिक हैं, तो उचित प्रतीत होता।

‘आत्म कथा’ धौली में उपन्यास लिखने में लेखक की अधिक सकर्तता और कला कुशलता की आवश्यकता होती है। उसकी कथावस्तु दो सीमित होती है जब कि उस पर आधारित भावनाओं का आधार अधिक विस्तृत। उपन्यासकार केवल द्रष्टा के रूप में रहता है और उसका व्यक्तित्व विभिन्न पात्रों में विभक्त हो जाता है। पात्रों से सम्बन्धित अत्यावश्यक वर्णन का सहारा लेकर सामाजिक, आर्थिक एवं राजनीतिक स्थितियों के यथातथ्य चित्र प्रस्तुत करने होते हैं। सम्भवत इन्हींलिए इस उपन्यास का नायक राजेन्द्र त्रिवारक, दार्शनिक और समाज का आलोचक है। यह उसका निजी व्यक्तित्व है। यदि इनको भी अपने भावों की अभिव्यक्ति का आधार वह न बनाता तो निश्चित रूप से उपन्यास ‘हल्का’ हो जाता। इसके लिए न तो स्वयं उपन्यासकार जिम्मेदार है और न ही राजेन्द्र। क्योंकि है तो अग्रज, आत्मकथा ही। तब उस ‘हल्केपन’ को उपन्यास की दृष्टि से आलोचकों का उद्युक्त मानना कहाँ तक गम्भीर है?

‘चलने चलते’ में लेखक से एक दो असावधानियाँ भी हुई हैं जो पाठकों का ध्यान अनायास अपनी ओर आकृष्ट कर लेती हैं। सर्वप्रथम यह कि इन उपन्यास में वही भाभी विमला का आगमन कैसे हुआ, कहाँ से हुआ, क्या वे राजेन्द्र के घर में पहने से ही थी, तो राजेन्द्र के आगमन पर या माँ द्वारा छोटी भाभी का परिचय देने समय वे कहाँ थी? सम्पूर्ण वैज्ञानिक कार्यक्रम नायक राजेन्द्र के घर में होने है और समाप्त भी हो जाना है मगर उनके दर्शन नहीं होने और न ही उनका इस अवसर

पर नाम ही धाता है। यहाँ तक कि राजेन्द्र छोटी भाभी से तो समय-समय मिला करता है पर बड़ी भाभी विमला की याद उसे एक क्षण मात्र को भी नहीं धाती। उनका जिक्र यदि इस उपन्यास में राजेन्द्र करता है तो इस रूप में—'इधर कई दिन से छोटी भाभी से भेंट हो ही नहीं रही है और बड़ी भाभी से जब कभी मिलना चाहता हूँ, तो पड़ोस की किसी न किसी नारी के साथ रास्ते में लीन पाता हूँ।

दूसरे, जो मकान लाला साँवरे से गायक राजेन्द्र ने लिया है वह किमका है? स्वयं लाला साँवरे का या सोने की माँ का? यदि लाला साँवरे का है तो सूदखोर एवं प्रवर्जोपति होते हुए वे उसको बेचना क्यों चाहते हैं और बहु भी पन्द्रह हजार रुपये का होते हुए भी दस हजार में? और यदि सोने की माँ का है तो ये राजेन्द्र से लाली द्वारा यह क्यों कहलवार्ता हैं कि दस हजार रुपये से वह भागे न बड़े प्रप्राप्ति अपने पुत्र सोने का गला क्यों काट रही हैं। वह स्वयं क्यों नहीं सोचता पन्द्रह हजार रुपये का मकान, दस हजार में प्राप्त होने में क्या रहस्य है तथा वह इसका पता क्यों नहीं लगाता। यदि ऐसा कुछ भी नहीं है तब तो एक ही रहस्य बच रहता है कि वह मकान लाला साँवरे का ही हो।

मनोविश्लेषण प्रधान चिन्तामूलक धँसी में साधारण सी कथा में औपन्यासिकता लाना सरल कार्य नहीं है। 'चलते-चलते' में कथा-कौशल और शैली शिल्प की विशिष्टता निर्विवाद रूप से सुन्दर बन पड़ी है। गायक का मनोविश्लेषण रोचक है। मानसिक क्रिया-कलाप का वर्णन आधुनिक कथा-साहित्य की विशेषता है अथवा, पर मन की कोई तरंग निश्चित नहीं है एक क्षण में कुछ और दूसरे क्षण कुछ। कलाकार कुशलतापूर्वक मन की प्रत्येक तरंग को पकड़ता है। जो कलाकार जितनी ही कुशलता से मन के कलाघातों को प्रस्तुत करता है। उसकी रचना उतनी ही श्रेष्ठ होती है। इस दृष्टि से 'चलते-चलते' उन कोटि का उपन्यास है जिसमें मानसिक धारा के द्वारा अनेक स्थलों पर उपन्यास के कथानक की छूटी हुई श्रृंखला भी जुड़ गई है। इस दृष्टि से 'चलते चलते' में मनोविश्लेषण बड़ा ही रोचक और उपयोगी रूप में है।

बाजपेयी जी मानवतावादी होने के साथ-साथ व्यक्तिवादी भी हैं। व्यक्ति ही उनके कथा साहित्य की इकाई है। व्यक्ति की उन्नति के द्वारा ही वे समाज का उत्थान चाहते हैं। उनके शिल्प की यह विधा वैचारिक उपलब्धि की अपेक्षा अप्रतिम है। इन दृष्टि से वे एक टेक्नीशियन अधिक हैं। उनका शिल्प अधिक सशक्त है।

'चलते-चलते' में बाजपेयी जी ने समाज और मानव जीवन में अशक्तों द्वारा मुसी—प्राकृतिक यौन-प्रवृत्ति का चित्र, राजेन्द्र की आदर्शप्रियता, छोटी भाभी (रानी) की स्वच्छन्द भासक्ति, बड़ी भाभी के कपटाचरण की प्रवृत्ति, लाली का विधवास्वल्प और उसकी अपेक्षा, अर्चना का युमानुष रूप, जमना की चंचलता एवं विह्वलता, बंशाली द्वारा आधुनिक कुमारिकाओं की चित्रवृत्ति, बड़ीभाभी के माध्यम से यंत्रिकों का रंग-ढंग और विवशता, राजेन्द्र के पिता द्वारा पारिवारिक जीवन में

असतोप की वृत्ति, सोने की माँ का रंगीलापन, लाला साँवरे के माध्यम से पूँजीवाद और मूदखोरी का स्वरूप, मुरली मनोहर उर्फ राजहंस द्वारा लम्पटता की प्रवृत्ति, रामलाल जैसे राष्ट्र विरोधी स्वार्थ लोलुप गुण्डे और गौरीशंकर जैसे सच्चे देश प्रेमी आदि का चित्रण कर पाठकों को सोचने-समझने और समाधान ढूँढ़ने के लिए एक दृष्टि प्रदान की है। इससे पाठकों के अन्तर्मन में दृढ़ आस्था, निष्ठा एवं विश्वास उत्पन्न होता है। 'चलते-चलते' इस कला का एक उत्कृष्ट एवं प्रतिनिधि उपन्यास है।

सघर्ष

अंधियारे पथ पर जीवन दीप की खोज

सुदेश तायल

शिवारामशरण गुप्त मूलतः कवि हैं। परन्तु उपन्यासकार के रूप में भी उन्हें पर्याप्त प्रसिद्धि प्राप्त हुई है। उन्होंने यद्यपि प्रचुर परिमाण में उपन्यास रचना नहीं की। कुल तीन उपन्यासों की ही रचना उन्होंने की है—‘गोद’ : १९३३ : ‘अंतिम आकांक्षा’ : १९३४ : व ‘नारी’ : १९३७ : जो अपनी सरसता, सरसता व प्रस्तुतीकरण की सहज शैली के कारण अत्यन्त लोकप्रिय हुए। इन तीन उपन्यासों ने ही उन्हें हिन्दी के प्रमुख उपन्यासकारों की शक्ति में भागीदार कर दिया। शिवारामशरण जी के साहित्य का मूल स्वर मानवतावादी है। वे मानव की मानवता में, उसकी सच्चाई में विश्वास करते हैं। उनके अनुसार मनुष्य स्वभाव से बुरा नहीं होता उसमें मानवता का सहज उद्भूत भ्रष्टाचारी तत्व विद्यमान है, देवी प्रकृतियों की अतिसत्त्वता उसके मानस में निरन्तर प्रबलमान रहती है। परिस्थितियाँ ही उसे मानव से दानव या पशुत्व की ओर अभिमुख करती हैं। परिस्थितियाँ उसे बाध करती हैं फलतः वह एवमर्ष की ओर उन्मुख हो जाता है। उसकी यह उन्मुखता बाह्य आरोपित न होकर स्वयं सभवा है। मानव को इसी एवमर्षिटी से बचाकर मानवीय धरातल पर प्रतिष्ठापित करना ही साहित्यकार का सध्य होता है, इष्ट और उद्देश्य होता है। वे यथार्थ के साथ साथ आदर्श की प्रतिष्ठापना के प्रति भी पूर्ण सतर्क, सचेष्ट व जागरूक हैं। मानवतावादी आचार को लेकर लिखा ‘नारी’ उपन्यास यथार्थवादी विचार सरणियों से चलता हुआ भी इसी कारण आदर्शवादी भोमाद्यो में सिमिट कर रह गया है, यथार्थ की पृष्ठभूमि पर आदर्श की स्थापना ही उनके साहित्य का सध्य है।

शिवारामशरण जी मानते हैं कि सत्य का उद्घाटन मात्र समाज के निचे कल्याणकारी नहीं होता, उससे समाज किसी भी रूप में लाभान्वित नहीं हो सकता, उसे शिवत्व की स्थापना व संघर्षना में सहायक होना ही चाहिए—उसी में उसकी सफलता व सार्थकता है। इसीलिए उनके उपन्यासों में आदर्शवादी प्रवृत्ति का चित्रण

मिलना है। सियारामचरण जी के उपन्यासों का रचनाकाल आदर्शोन्मुख यथार्थवाद का काल है। उस युग में प्रेमचन्द, भगवतीचरण वर्मा, विश्वम्भरनाथ शर्मा कौशिक, भगवतीप्रसाद वाजपेयी, जयशंकर प्रसाद आदि उपन्यासकार मात्र मनोरंजन के क्षेत्र का परित्याग कर, समाज की समस्याओं व उनके आदर्शवादी समाधान की अधिक महत्ता प्रदान कर रहे थे। उस युग के अधिकांश उपन्यासों में यथार्थ की पृष्ठभूमि पर आदर्श की ही प्रतिष्ठापना की गई है। “ककाल” में समाज को निरावृत कर देने वाले जयशंकर प्रसाद भी अन्ततः आदर्शवादी समाधान प्रस्तुत करने के लिये विवश हो गए। अपने युग की सामान्य प्रवृत्ति के अनुरूप ही सियारामचरण जी नैतिकता का उत्थान चाहते हैं, व्यक्ति के चारित्रिक एवं आत्मिक विकास के इच्छुक हैं, भस्म पर मत् की व हिंसा पर अहिंसा की विजय के समर्थक हैं। वैयक्तिक स्वर के प्रति उनके मन में घोर अनास्था है, वे समष्टि को व्यष्टि के लिये नहीं बरन व्यष्टि को समष्टि के लिये मानते हैं, केवल यही नहीं वे समष्टि के लिये व्यष्टि का बलिदान करने से भी नहीं चूकते हैं। ‘अन्तिम आकाश’ में रामलाल का वारम्बार अपमानित किया जाना लेखक की इसी मान्यता का समर्थन करता है। लेखक ने कही भी उसके विद्रोह को स्वर प्रदान करने का प्रयास नहीं किया “नारी” में भी जमना समष्टि के लिये स्वयं को तो बलिदान कर ही देती है, अपने पुत्र हत्ती के वैयक्तिक स्वर के प्रति घोर अनास्था होने के कारण ही वे समाज में किसी क्रान्ति का आह्वान नहीं करते, कोई भयंकर उलट फेर नहीं चाहते, वे तो व्यक्ति के व्यक्तित्व को समाज के अस्तित्व में मिलाकर उसी प्रकार एकाकार कर देना चाहते हैं जिस प्रकार जल की एक-एक बूँद मिलकर जलधारा बनती है। समुद्र में विलीन हो कर जिस प्रकार जलधारा को कोई अमनोप नहीं होता है, उसी प्रकार व्यक्ति को भी चाहिए कि वह अपने अस्तित्व के लिये समाज की तोड़ने फोड़ने, नष्ट-अष्ट करने, का प्रयास न करके उसकी रक्षा में ही, उसके अस्तित्व में ही स्वयं को विलीन कर दे। वे किसी प्रकार की उत्क्रान्ति की अपेक्षा भारतीय संहति के प्रगतिशील तत्वों एवं रुढ़ि बिहीन प्रथाओं को पुनर्जीवित करके, मरणासन्न परम्पराओं में प्राण संचार करके एक ऐसी सामाजिक व्यवस्था की रचना करना चाहते हैं जिससे व्यक्ति को अपने चारित्रिक व आत्मिक विकास के अधिकतम अवसर उपलब्ध हो सकें जिस व्यवस्था में पुरुष के साथ साथ नारी का भी सम्मान हो उसे भी गौरवमय जीवन व्यतीत करने की सुविधाएँ प्राप्त हों।

सियारामचरण जी का युग गाँधी जी के नेतृत्व का युग था। उन्होंने राजनीतिक मंच पर पदार्पण करने व साथ ही साथ आदर्शवादी मान्यताओं को राजनैतिक सिद्धान्तों का रूप प्रदान किया। राजनैतिक आन्दोलनों द्वारा यह प्रदर्शित करने का प्रयास किया कि सशस्त्र क्रान्ति के बगैर भी देश को स्वतन्त्र किया जा सकता है। उनके सत्य प्रेम और अहिंसा के सिद्धान्तों को अपने युग की एक महान् व अनुपम देन के रूप स्वीकार कर लिया गया। उस युग के समस्त साहित्य पर गाँधीवादी दिचार-

धारा का प्रभाव परिलक्षित होता है। सियारामशरण जी भी इसके अपवाद न थे। उन पर गांधी जी की विचारधारा सिद्धान्तों व मान्यताओं का पर्याप्त प्रभाव है। उन्होंने व्यक्ति के प्रति घृणा प्रदर्शन के स्थान पर सहानुभूति, स्नेहभाव पर ही बस दिया है।

ये प्रेमचन्द मुग़ीन उपन्यासकार हैं। इसलिये मुग़ीन परिप्रेक्ष्य में उनकी मान्यताएँ भी प्रेमचन्द जी से मिलती जुलती हैं। यह सम्मिलन किसी अप्रमहशीलता के आधार पर नहीं बरन् स्वाभाविक रूप में हो गया है। वे वैयक्तिकता के स्थान पर समाज की मर्यादा पालन के समर्थक हैं। सामाजिक व्यवस्था की दोषी नहीं मानते अपितु व्यक्ति को ही उत्तरे के लिये उत्तरदायी समझते हैं, इसीलिये सामाजिक व्यवस्था को बदलने की माँग नहीं करते। उसे ईश्वरीय विधान मानते हैं जिसे पूर्णतः बदला नहीं जा सकता है। थोड़ा बहुत सुधार या परिवर्तन अवश्य किया जा सकता है। सभी व्यक्तियों को ईश्वर ने बनाया है। किसी को सम्पन्न व किसी को विपन्न, किसी को शोचक व किसी को शोचित, किसी को उच्च व किसी को नीच—सबको अपने अपने कर्मों के अनुरूप अच्छा या बुरा जीवन मिला है जिसमें किसी भी प्रकार का उलट फेर करना, या संपर्प करना ईश्वरीय विधान का उल्लंघन करना है, उसके कार्य में हस्तक्षेप करना है। इसलिये अनुपम को चाहिए कि वह दूसरों को कष्ट देने की अपेक्षा, उनके सुखों का अपहरण करने की अपेक्षा, आत्म व्यथा में ही शान्ति एवं सतोष का अनुभव करे। दूसरों के या समाज के हित के लिये कष्ट सहन ही मानव की मानवता की जामूत कर सकता है। मानव की मानवता पर सियारामशरण जी की प्रबुद्ध भावना है। वे मानवमान की सद्भावना में विश्वास करते हैं। उनके अनुसार मानवार्थ स्वभाव से पूर्ण पवित्र है। वह सांसारिक तृष्णाओं में लिप्त होकर ही असत्य व अघ्राय का भवभाव गृहण करती है। यदि उसे यह स्पष्ट ज्ञान करा दिया जाये कि पाप व असत्य उसका स्वभाव नहीं है, प्रकृति नहीं है, तो यह कभी अनुचित कर्म की ओर प्रवृत्त नहीं होगी। वे मानव को जन्म से बुरा नहीं मानते उसकी बुराई या दोषलक्ष्य को परिस्थिति सापेक्ष मानते हैं तथा उसके सुधार की संभावना में विश्वास रखते हैं। मानव में देवी व आसुरी दोनों प्रकार की प्रवृत्तियाँ सत्य व असत्य, पाप व पुण्य, प्रकाश व अंधकार के समान साथ साथ विद्यमान रहती हैं जब उनमें देवी प्रवृत्तियों का प्रभाव बढ़ जाता है वह सत्य को ओर प्रवृत्त होता है तथा इसके विपरीत स्थितियों में दुष्कर्मों की ओर। वे साहित्य का उद्देश्य मानव की देवी प्रवृत्तियों का विनाश तथा सच्चा सत्य व कठिनाइयों पर विजय प्राप्त करने की बुद्ध शक्ति का उन्नयन मानते हैं। वे कला को कला के लिये न मान कर मानवोन्नयन के लिये, सत्यम्, शिवम्, य गुन्दरम् की स्थापना के लिये मानते हैं। उनके सभी उपन्यासों के कथानक ग्राम्य जीवन में सम्बन्धित हैं परन्तु उन्होंने ग्राम्य जीवन को विस्तार में चित्रित करने का प्रयास नहीं किया। उनके कथानक प्रायः ग्राम्य जीवन से सम्बद्ध होकर भी असाध्य से सगते हैं।

सियारामशरण जी का "नारी" उपन्यास जमना नामक एक ग्रन्थ है, जिसके माध्यम से उपन्यासकार ने यह प्रश्न उपस्थित किया है कि नारी जीवन की सार्थकता विवाह की मर्यादा के पालन करने में है या प्रवृत्तात्मक उपभोग में ? जमना का एक बार भ्रजित मातो को विवाह की स्वीकृति दे देने पर भी पुनः एकाकी जीवन को स्वीकार करके पातिव्रत धर्म के पालन की ओर प्रवृत्त हो जाना इस बात का प्रमाण है कि उपन्यासकार विवाह की मर्यादा की रक्षा के पक्ष में है। सियारामशरण जी समाज की मर्यादा के पालन, उसकी परम्पराओं के निर्वाह के लिये व्यष्टि के बलिदान को अत्यन्त मानते हैं, क्योंकि समाज व्यवस्था ईश्वरीय विधान है। उसकी मर्यादाओं का पालन मानव का परम पुनीत कर्तव्य है। जमना पति के शहर चले जाने पर भी विवाह के अनेक प्रलोभन होने लगे भी अपनी उजड़ी गृहस्थी बनाने की इच्छा नहीं है। वह नेत्रों में पतिस्मृति के अश्रु लिये अपने एकमात्र पुत्र हस्ती को ही अपने जीवन का आधार बना कर जीवन पथ पर अग्रसर हो जाती है। उसे किसी महत्यागी की आवश्यकता का अनुभव नहीं होता, जो उसके मन की पीड़ा बाँट सके, नेत्रों से बहते अश्रुओं को पोछ सके। प्रवचक पति के प्रति भी उसके अन्तर में पूर्ण निष्ठा, आदर व विश्वास है। वह उसके गृह परित्याग का कारण भी उसका रगीन स्वभाव नहीं धरन् स्वयं को, अपने कर्मों व पापों को ही समझती है। अपने जीवन के एकमात्र आधार हस्ती के भाग जाने पर हम उसे परिस्थितियों के समक्ष विवश होते हुए, अजीब के समक्ष विवाह प्रस्ताव प्रस्तुत करते हुए पाते हैं। अंततः वह नारी उस भीषण वातावरण से उबर कर विवाह की मर्यादा की रक्षा में प्रवृत्त हो जाती है। सियारामशरण जी का मत है कि किसी दुर्बलता या हीनता में घुणा करने का किसी को अधिकार नहीं है। प्रत्येक व्यक्ति में कोई न कोई दुर्बलता अवश्यमानावी है। मनुष्य को चाहिए कि वह अपनी दुर्बलता पर विजय प्राप्त करने का प्रयास करे। जमना भी अपनी दुर्बलता पर विजय प्राप्त करने में सफल हो जाती है। उसकी क्षणिक दुर्बलता उसके जीवन का कलक नहीं बन पाती।

सियारामशरण गुप्त जीवन व समाज के विधान पर सन्देह प्रकट करने हैं किन्तु उनके सन्देह में कटुता नहीं है, इसलिये वे उसमें कोई क्रान्तिकारी परिवर्तन नहीं करना चाहते। वस्तुतः परिवर्तन के लिये जिस उष्मा की आवश्यकता होती है उसका उनके उपन्यासकार में अभाव है, वे सामाजिक विषमताओं को जला कर नष्ट नहीं कर सकते उसके स्थान पर किसी नवीन सामाजिक व्यवस्था की प्रतिष्ठापना नहीं कर सकते। यद्यपि कभी कभी उनके मन में उस व्यवस्था को तोड़ डालने की भावना अवश्य उत्पन्न होती है, तोड़ने का प्रयास भी करते हैं किन्तु क्रान्तिकारी परिवर्तन उनके स्वभाव के प्रतिकूल है, वे पुरानी इमारत ढहा कर नई इमारत बनाने की इच्छा नहीं है अपितु उसी में कुछ संशुद्धि, परिवर्द्धन या एडिफ़ेशन मास्टरप्लान करके ही मनुष्ट हो जाने वाले शिल्पी हैं। वे समाज का यथावत् चित्रण भी नहीं चाहते, समाज को उससे सच्चे वास्तविक व निरग्रस्त रूप में प्रस्तुत करने का प्रयास भी नहीं

करते हैं। उसमें अपनी ओर से कुछ मिला कर उसे अपना बना कर निश्चित करते हैं। वे पीडा में ही जीवन की सार्थकता मान लेते हैं। साथ ही समाज की मर्यादा व विधान की रक्षा के लिये हीन प्रवृत्तियों के दमन का समर्थन करते हैं। उसे समाज के लिये आवश्यक व उपयोगी मानते हैं। सियारामशरण जी का अपना जीवन नैतिकता की रक्षा, प्रवृत्तियों व अहं के दमन, अहिंसा व आत्मपीडा के विकास की साधना है। उनमें बुद्धिपथ की तुलना में हृदय पथ, तर्क की अपेक्षा भावुकता अधिक है। वे स्वभाव से आस्तिक हैं तथा सामाजिकता की भावना से घाकठ मोतमोत। उन्होंने अहिंसा के आदर्श को भी किसी सीमा तक प्राप्त कर लिया है, यही कारण है कि उनकी 'नारी' में तीव्रता की अपेक्षा आर्द्रता का, उबना की अपेक्षा सौम्यता का, रक्षा की अपेक्षा स्निग्धता का आधिक्य है। वह आजीवन घुटती रहती है, तिल तिल कर जलती रहती है किन्तु आदर्श का परित्याग नहीं कर पाती।

जैसा कि इसके पूर्व भी कहा जा चुका है कि सियारामशरण युक्त गांधीवादी दर्शन से भार्याधिक प्रभावित है, वह प्रभाव उस युग के समस्त साहित्य की ही विशिष्टता है। वे गांधी जी के समान ही आरम्भस्थ का जीवन दण्डित का मूल-स्रोत मानते हैं। "लोग ऊपर ही ऊपर देखते हैं इसी से कहते हैं कि इसे दुःख है, किसी को दुःख ही दुःख हो तो वो जिन्दा कैसे रहे?" "मानन्द इसमें भी है। गो बाख की एक बात यह है, जाही विष राखे राम ताही विष रहिए।" असीत के जीवन का आधार उसका यही कथन है, जीवन में दुःख और पीडा की अधिकता भी उसे मलिन व खिन्न नहीं होने देती। वह दुःख को भी ईश्वरेच्छा कहकर न केवल स्वीकार ही करता है वरन् उसमें मानन्द की कल्पना भी करता है। कष्ट के कारणों से धृष्ट न करते हुए, कष्ट की अनिवार्यता से अस्त व भयभीत होने की अपेक्षा उसमें मानन्द की कल्पना करना ही अहिंसा है।

फिर वे कष्ट यदि व्यक्ति के वैयक्तिक जीवन मात्र से सम्बन्धित न होकर समष्टि के जीवन से, समाज के विधि विधान से, धार्मिक व नैतिक व्यवस्था से सम्बन्धित हैं, तब तो उसको बरेष्य मानना ही सर्वोत्कृष्ट है। समाज नीति का उल्लंघन किसी भी दृष्टि से क्लृप्तनीय नहीं है—वह भी अपने व्यक्तिगत स्वार्थमात्र के लिये जमना अनेक प्रकार के वैयक्तिक व सामाजिक कष्ट सहन करते हुए भी समाज की नीति का उल्लंघन नहीं करती। विवाह की मर्यादा भंग नहीं करती। वह व्यक्ति पद्म है समाज की इकाई अधिक। उसका व्यक्तिगत समाज समुद्र में बूँद के समान बिला जाने के लिए ही है। वह उच्च वर्ग की नारी नहीं है उसकी जाति में दूनरे पति का वरण करने का निषेध नहीं है, पुनर्विवाह या दूसरा घर बसा लेना अनुचित नहीं है, फिर भी वह पतिव्रत धर्म का पालन करती है। प्रवचक पति के प्रति एकनिष्ठ रहती है, पतिपरामर्शता के आदर्श की प्रतिष्ठापना करती है।

सामाजिक मर्यादा का उल्लंघन सियारामशरण जी को किसी भी रूप में स्वीकार नहीं है, विशेषकर उच्चवर्गीय समाज में। उनके अन्य दोनों उपन्यासों की

कथा उच्च वर्णों से सम्बन्धित है जहाँ नारी जीवितावस्था में पति की अनुगामिनी होती है, तथा पति की मृत्यु के पश्चात् उसकी स्मृति में जीवन व्यतीत करती है। किन्तु 'नारी' की कथा उनसे कुछ भिन्न है। जमना उस वर्ग की सदस्या है जिसमें पति की मृत्यु के पश्चात् पुनः किसी अन्य व्यक्ति में विवाह कर लेना सामाजिक विधि के प्रतिकूल नहीं है। उन्होंने अपनी नायिका का चयन ऐसे वर्ग से किया है जहाँ युगों से नारी भी पुरुष के समान पुनर्विवाह के लिए स्वतन्त्र है। ऐसे वर्ग की मदस्था के माध्यम से पातिव्रत धर्म के आदर्श की प्रतिष्ठा करके उन्होंने समस्त भारतीय समाज को, प्रत्येक भारतीय नारी को पवित्रता व सतीत्व के आदर्श की शिक्षा देने का प्रयास किया है। आज उच्चवर्ग की नारी की पतिनिष्ठा भी समाप्तप्राय होती जा रही है, ऐसे में उपन्यासकार का भाव-प्रवण, भास्तिक, धर्म व सामाजिक मर्यादाओं का समर्थक हृदय विषम वेदना का अनुभव करता है। वे नारी को उस ऊँचे आदर्श पर, गौरव मण्डित भूमि पर, प्रतिष्ठित कर देने के लिए कटिबद्ध हो जाते हैं जहाँ जीवन के गहन अंधकार में, उसकी अपनी पवित्रता, सतीत्व एवं सत्य ही प्रानोक्त बन कर बिखर जाय।

सियारामशरण जी ने अपने पात्र के बाह्य व्यक्तित्व के साथ-साथ उसके मातृक रहस्यों के उद्घाटन का भी प्रयास किया है। वे चरित्र के बाह्य एवं आन्तरिक दोनों ही पक्षों के चिह्ने हैं। चित्रण की दृष्टि से वे यथार्थवादी हैं, अपने पात्रों का चयन भी उन्होंने यथार्थ जगत से किया है। इसीलिए उनके पात्र अनिश्चित, अस्पष्ट व अविश्वसनीय नहीं हैं। 'नारी' की नायिका जमना के माध्यम से उन्होंने नारी जीवन की विडम्बना व आदर्श को साकार कर दिया है। जमना यदि चाहती तो उस गाँव का कोई भी व्यक्ति उसे अपनाते में गौरव का अनुभव करता। किन्तु नारी होने के साथ-साथ वह जननी भी है। उसका नारीत्व यदि पति के द्वारा अपमानित, उपेक्षित व भनादृत हुआ है, तो मानृत्व की उपेक्षा वह स्वयं क्यों करे। विधुर भजीत मातो की मंत्र विद्या का गाँव में बड़ा मान है। कौता ही बड़े से बड़ा प्रेस हो वह चुटकी बजाकर भगा सकता है—वह जमना का सज्जतीय होने के कारण उसने विवाह करने का इच्छुक है। तथा अनेक प्रकार में उसकी सहायता करके उसका हृदय परिवर्तित करके अपने प्रति आकृष्ट करने का प्रयास करता है। जीवन की रिक्तता उसके व्यक्तित्व को तोड़ डालती है, यहाँ तक कि वह व्यथा में ही आनन्द की कल्पना करने के लिए विवश हो जाता है। वह धारम्भ में ही जमना के प्रति आकृष्ट था। जगराम को लाकर वह उसको कुन्दावन की मृत्यु का विश्वास दिनाता है किन्तु जमना के समक्ष किसी की एक न चली। वह किसी भी प्रकार इस बात को स्वीकार नहीं कर पाती कि उसके पति की मृत्यु हो गई है।

परिस्थितियों से विवश होकर जमना भजीत से विवाह की स्वीकृति दे देती है, किन्तु उसमें भी उसे अपने वैयक्तिक धार्मिक, हर्ष या आह्लाद की घोषणा पुत्र की हित रक्षा का ध्यान ही अधिक था। पुत्र ही उसके जीवन का एकमात्र ध्वनम्ब है,

वही जहाँ रहता हो उस घर के लिए अजीत के भूतखाना कहने पर उसका रोप देखते ही बनता है। उमी पुत्र के सेस खिनौने रखने के ताक में से अजीत के साँप पकड़ने पर वह उसके प्रति कृतज्ञता का अनुभव करती है। पुनः हल्ली के भाग जाने पर उसकी खोज में रात-दिन एक कर देने पर उससे विवाह की स्वीकृति भी दे देती है किन्तु उसमें नारीपक्ष की अपेक्षा मातृपक्ष की ही प्रधानता है।

गर्व के प्रत्येक व्यक्ति की सहायता करना अजीत का स्वभाव है, साथ ही किमी की विदयता से लाभ उठाना स्वभाव के विपरीत। हल्ली के भाग जाने पर जमना की विवाह की स्वीकृति इसके अन्तर्भन को स्पर्श कर जाती है। वह पीड़ा से तिलमिला उठता है। "तुम्हारे साथ घर गृहस्थी चलाकर मेरा जन्म सफल हो जायेगा। मेरे भाग में ऐसा सुख कहाँ था। पर इस समय यह बात क्यों उठती है? मैं भला घादमी नहीं हूँ, पर इतना बुरा भी नहीं कि जो ऐसे में कोई बात पक्की करा मेना चाहूँ।" जमना के प्रति अपने आकर्षण को सयमित रखने का वह निरन्तर प्रयत्न भी करता है। सयमित आकर्षण में उष्मा नहीं होती, सयम व सहनशीलता विकास में सदैव साधक नहीं होती। वह निरन्तर भीतर ही भीतर घुटता रहता है। किन्तु संयम के प्राधिक्य के कारण अपनी भावनाओं को साकार नहीं कर पाता। उसकी भावना उसे भीतर ही भीतर विकारती रहती है—“कोई अच्छे भले रास्ते से चली जा रही हो तो उसे गुमराह करने का क्या हक है? सोचते-सोचते जमना के एक विचित्र रूप का उसे अनुभव हुआ। "कोई महिषासुरी घृत का दीपक आँचल की घोट करके किसी मन्दिर की ओर बढ़ती जा रही है। इधर-उधर से प्रकट हो पड़ने वाले किमी भय की आशंका उसे रती भर नहीं है। "अजीत की इच्छा हुई कि वह कहीं से लाकर इस देवी के ऊपर फूलों की वर्षा कर दे।" उसकी कल्पना उसके हृदय को घ्राहृत कर देती है उसके आकर्षण की कटु स्वर में भर्त्सना करती है। स्वयं को अनेक प्रकार में समझाने का प्रयास किया किन्तु उसके विचार उसी का उपहास करने लगे। जमना का गरिमामय रूप व अपना शैबल्य उसे वृन्दावन की खोज के लिए प्रवृत्त करता है। वह उसके मातृत्व के साथ उसके नारीत्व को भी मार्थक करते के अभियान में जुट जाता है। अजीत में गुणों व दुर्बलताओं का मणि-काचन संयोग है। उसके चरित्र का कभी एक पक्ष उभरता है तो कभी दूसरा। यही स्थिति जमना की भी है। वह कही अत्यन्त दृढ़ है तो कही अत्यन्त मृदु।

जमना सहज सरल विद्वांसमयी नारी है। उसकी दृष्टि में किसी पर अविश्वास करना सबसे बड़ा पाप है। उसकी प्रवृत्ति से लाभ उठा कर मोहोलाज चौधरी उसका भेत, कुर्मी तथा पति—ममी कुछ उससे छीन नेता है। वृन्दावन किसी बात को पूर्णतः जाने बगैर उसपर अविश्वास करता है, उसके साथ इतना बड़ा अन्याय करता है परन्तु वह उस पर भी किसी प्रकार का रोप या अविश्वास प्रकट नहीं करती। वह बुराई से पूर्णा कर सकती है बुरे व्यक्ति से नहीं, पाप से पूर्णा कर सकती है पापी से नहीं। अपनीसमस्त कठिनाइयों का मूलाधार उसे अपना दुर्भाग्य ही प्रतीत होता है। जो

उसके साथ-साथ उसके पति और पुत्र को भी पोड़ित करता है यहाँ तक कि प्रजीत मातोपर भी कलक लगवा देता है। इतने कष्ट सहन करने पर भी जमना के चरित्र में अपरिमित दृढ़ता है, जीवन के संघर्षों ने, भाग्य की विडम्बनाओं ने उसके स्वभाव की परिवर्तनशीलता समाप्त कर दी है। "वह कट-कुट सकती है, टूट-फूट सकती है, चुर-चुर हो सकती है, सब कुछ सह सकती है परन्तु ऐसी नहीं हो सकती कि घाव देकर, गलाकर अपने मन के भाँसिक ढालकर चाहे जैसी बना ली जाय।" वैसे जमना के चरित्र में प्रखरता व तीक्ष्णता का अभाव है, वह घृत का स्निग्ध दीपक है, लैम्प की प्रखर लौ नहीं। उसका प्रकाश क्षीण होने हुए भी विपाकत धुँ से रहित है, उसमें हृदय को आलोकित करने वाला स्निग्ध आलोक है, नेत्रों में चकाचाँप उत्पन्न करने वाला प्रकाश नहीं। अपने पति, पुत्र, स्वमुर, परिचितों, हिनैयियों यहाँ तक कि विरोधियों के प्रति भी उसका मोशायें श्लाघनीय है। जमना के रूप में सिमारामशरण जी ने भारतीय नारी की सहनशीलता, कर्तव्यपरायणा, पतिव्रता, सहज, सरल, विश्वासमयी, विश्वनीय, नारी को साकार कर दिया है जो आत्मकथा में ही जीवन की सार्थकता मानती है, पीड़ा में ही आनन्द की कल्पना करती है।

'नारी' में एक ओर जहाँ आत्मव्यथा में ही जीवन की सार्थकता मानने वाले प्रजीत मातो व जमना हैं वहीं पर पीड़ा में जीवन की सार्थकता मानने वाले पात्रों का भी अभाव नहीं है। चौधरी मोतीलाल सफल महाजन है, महाजन की सफलता इसी में है कि वह ऋणवस्तु व्यक्ति की विवशता से लाभ उठाता रहे, जोक की भाँति उसके शरीर का सारा रक्त चूमकर उसे लडपने के लिये छोड़ दे। चौधरी के माध्यम से उपम्यासकार ने महाजनों के काले कारनामों को साकार कर दिया है। महाजन उस विषय के समान है जिसके काटे का इलाज किसी के पास नहीं है। तथा उस युग का समग्र सामाजिक जीवन ही महाजनों के अत्याचारों की जीवन्त गाथा है। उसका पुत्र हीरालाल भी उसी की प्रतिकृति है। वृन्दावन भी अपने व्यक्तिगत आनन्द के लिये जमना जैसी नारी के नारीत्व की उपेक्षा करके उसका जीवन विपाकत बना देता है। हस्ती की स्थिति उपन्यास में विशिष्ट है। वह अपनी जननी जमना के अनुकूल ही सरल स्वभाव का, बड़ों के प्रति घादरगुवन, समवयस्कों के प्रति स्नेहमय है। सामाजिक मर्यादाओं के निर्वाह का वह भी समर्थक है परन्तु उसमें जमना की अपेक्षा वैयक्तिक चेतना व विद्रोह का स्वर अधिक प्रसर है। घन के आघार पर व्यक्ति व्यक्ति का भेद उसे स्वीकार नहीं, निर्धनता को वह अपमानजनक नहीं मानता, न सम्पन्न को किसी को अपमानित करने का अधिकारी। वृन्दावन का दुर्व्यवहार तो उसके विद्रोह की अग्नि में घी का कार्य करता है। वह पिता के प्रति भी विद्रोही हो जाता है, "मैं बप्पा-बप्पा करके मरा जाता हूँ और वे ऐसे पुराव घादमी निकले। भाप खुद तो बुरे-बुरे काम करके जेल तक हो घाये और तुम्हें भूटमूट के लिये इतना बड़ा दुख दे डाला है—अब मैं बुरा नहीं मात्रूँगा। कोई कुछ कहे, इनका डर मुझे नहीं है। आ अब तुम यह धर छोड़ दो। हम लोग प्रजीत काका के घर

यहाँ से भी अच्छी तरह रहेंगे। इस घर में रंज के मारे तुम बच न सकोगी। भव में अपने बप्पा को बप्पा न कहूँगा।”

अविन का विद्रोह, उसको वैयक्तिक चेतना व सत्ता सियारामदरण जी के स्वभाव के प्रतिकूल है, वे हल्की का विद्रोही स्वर कुचल डालते हैं तथा उसे गांधीवादी दर्शन के आत्मपीड़ा के के मार्ग पर अग्रसर कर देते हैं—“अजीत के घर जाकर भी तेरे बप्पा ही तेरे बप्पा रहेंगे। इस बात को कोई बदल नहीं सकता। सह ले, पक्का होकर इसे सह ले, कमजोर क्यों पड़ता है। जितना अधिक सह सकेगा, उतना ही अधिक तू बड़ा होगा।” गुप्त जी ने अपने पात्रों का चित्रण पूर्ण मनोवैज्ञानिक आधार पर किया है। उनके अंतर्मन में उठने वाली तरंगों के, विचारों के ऊष्णपोह के चित्रण में उन्हें पूर्ण सफलता प्राप्त हुई है। उनके पात्र न पूर्ण उज्ज्वल हैं न एकान्ततः श्यामल, परन्तु वे अपनी दुर्बलताओं पर विजय प्राप्त करने के लिये प्रयत्नशील अवश्य हैं। उपन्यासकार ने पात्रों का चयन व चित्रण यथार्थ की पृष्ठ-भूमि पर किया है किन्तु अंततः वे आदर्श की ओर अग्रसर हो जाते हैं। वे मानव को परिस्थितिजन्य एक्सिडिटी से बचाकर मानवीय घरातल पर प्रतिष्ठित करना ही साहित्य का सत्य मानते हैं। वे स्वभाव से आदर्शवादी हैं, उसी के अनुकूल उनके पात्रों का चित्रण हुआ है।

नारी का कथानक यद्यपि ग्राम्य जीवन से सम्बन्धित है तथापि उनमें प्रेमचंद के समान भारतनर्य के शर्मों को साकार कर देने की प्रवृत्ति नहीं है। ग्राम्य जीवन की अपेक्षा पारिवारिक जीवन के चित्रण में ही उनकी लेखनी प्रमुखतः रमी है। फिर भी ग्राम्य जीवन की प्रमुखतम समस्याओं यथा महाजनो के घरपाचारों, लड़वादिता आदि का चित्रण अवश्य मिलता है। ऋण की समस्या भारतीय ग्रामीण समाज की सबसे बड़ी समस्या है, तथा महाजन समाज का सबसे बड़ा जोक है। वह ऋणग्रस्त व्यक्ति की विवशता से, उसके अज्ञान व अशिक्षा से लाभ उठाना अपना जन्मनिष्ठ अधिकार समझता है।

लड़वादिता हमारे ग्राम्य जीवन का सबसे बड़ा अभिशाप है। परम्पराओं के पालन में ही जीवन की धरम सार्थकता का अनुभव करने वाले ग्रामीण जन उन्हें मानव हृदय की भावनाओं व विदवालों से भी अधिक महत्व देते हैं। गाँव में वृन्दावन की मुत्तु का समाचार फैल जाने पर जमना के दहाड़े मार-मार कर न रोने से उसे पर्याप्त आलोचना व व्यंग्य बचनों का शिकार होना पड़ता है। यही तक कि माता व पुत्र के मध्य भी कटुता उत्पन्न हो जाती है। इन सबका चित्रण पारिवारिक पृष्ठ-भूमि में ही हुआ है। ग्राम्य जीवन से उनका कथानक प्रायः असंबद्ध सा ही रहा है। परिणामतः ग्रामीण वातावरण के चित्रण का उनके उपन्यासों में प्रायः अभाव ही है।

सियारामदरण जी के उपन्यासों की सबसे बड़ा विशेषता है उनकी शैली की कोमलता, सरलता व हृदयप्राप्ति। उनके सभी उपन्यास लघु कलेवरीय हैं। फलतः

उनमें विस्तृत वर्णनो का अभाव है। वे न कथानक की संयोजना विस्तृत पट पर करते हैं, न अपरिमित पात्रों के माध्यम से। एक समस्या का प्रश्न जो वे लेकर चलते हैं उसी के समाधान में अपनी कला का प्रयोग करते हैं। उनके उपन्यासों में उपदेश या प्रचार के स्वर का अभाव है। वे भावनाओं के चितरे हैं। उनके उपन्यासों में जीवन मुस्कराता हुआ, प्रौढ़ावस्था व वृद्धावस्था जीवन को अनुभव की दृष्टि में देखती हुई व वनवन का आलोक क्रीड़ा करता हुआ चित्रित किया गया है। स्निग्धता व मर्मस्पर्शिता कला का प्रमुख गुण है। नारी की कथा पढ़ कर ऐसा प्रतीत होता है मानो जमना की पीड़ा पाठक के मानस में धीरे-धीरे घुल रही हो। उसमें पारिवारिक स्निग्धता व तरलता व्याप्त है। नारी की नायिका यद्यपि आत्मकथा में विश्वास करती है सहिष्णुता को ही विकास का साधन मानती है तथापि वह अपने पति के प्रति पूर्ण करुण एवं स्निग्ध है। पति की अवस्था की सूचना उसके मानस को आलोकित कर देती है। उसका सुप्त प्रेम जागृत होकर धधक उठता है।

सियारामचरण जो वे सूँ भी जागरूक होकर उपन्यास की प्रभावशालिकता को मीत्र करने का प्रयास नहीं किया है। यदि कही किया भी है तो इतने सरल भाव में कि वह स्पष्ट नहीं हो पाता। यथा अतीत के प्रति जमना के आत्मसमर्पण का दुःख इतनी सरलता पूर्वक चित्रित किया गया है कि वह पाठक को चोकाता नहीं, उनके मानस को झुकभोरता नहीं बरन् बड़ी सरलता से वह उसे आत्मसात् करके घागे बड़ जाता है। उपन्यासकार के लिये प्रभावशालिकता व कलात्मकता से भी सहजता व सहजता का प्रसोभन ही अधिक बड़ा है। सरलता की यह चाहना अस्वाभाविक भी नहीं है। उनका क्षीतलता का सच्चा आनंद घना छायादार वृक्ष नहीं, जैन के नन्हें पौधे हैं जो मद पवन के साथ हिलझुल कर जीड़ा कर रहे हैं, मस्त होकर भूम रहे हैं। उन्होंने प्रतिघम स्नेहाद्रि भाव से अपनी कृति की सृष्टि की है।

शैली के समान ही वे भाषा का भी साधन मानने हैं साध्य नहीं। उनके शब्द चयन में क्लिष्टता व कलात्मकता का अभाव है। भाषा सम्यग्भी कोई बिंदुप आग्रह भी उनके हृदय में नहीं है। उनकी भाषा में न तो सशक्तता की तत्समता के प्रति मोह है न उर्दू की सरलता के प्रति आग्रह। उन्होंने शब्दों का प्रयोग भी कम ही किया है क्योंकि उनका लक्ष्य ग्राम्य जीवन को चित्रित करना भी नहीं है वे तो पारिवारिक जीवन के व्याख्याता हैं तथा सहज सरल वार्तालाप की भाषा में ही उन्होंने पात्रों के कथोपकथन की सृष्टि की है जो कथा को विकसित करने के माध्यम-माध्यमों को चित्रण में सहायक हुए हैं। नारी में नम्र लम्बे दार्शनिक कथोरकथनों व रगमचीय मायणों का प्रायः अभाव है। वहीं-वहीं पात्रों के मानसिक ऊहापोह के घन में अवश्य काव्यत्मकता, दार्शनिकता व भावुकता का समावेश हो गया है किन्तु इस प्रकार के प्रयोगों ने उनके उपन्यासों को सरलता ही प्रदान की है। क्लिष्ट या दुरुह नहीं बनाया। जमना व अजीत के मानसिक संघर्षों का चित्रण नारी के प्रमुग

आकर्षण हैं, जहाँ उपन्यासकार की कल्पनाशक्ति, कलात्मकता व भावाभिव्यक्ति का चमत्कार दर्शनीय है ।

नारी जीवन की सार्थकता इसी में है कि वह मातृत्व के लिये नारीत्व को उपेक्षा की वस्तु मान ले । जमना एक बार परिस्थितियों के समक्ष परास्त होने हुए दार्श्याई गई है किन्तु उसमें भी उसकी वैयक्तिक भोग लिप्सा की भावना के स्थान पर पुत्र की हित रक्षा का विचार ही प्रमुख था । वह ऐसी नारी है जो अपने हाथ से घातपित भाग्य वृक्ष के प्रति भी मातृत्व मात्र का, ममता व वात्सल्य का अनुभव करती है उसे वृक्ष से फल प्राप्ति की कामना उसनी नहीं है जितनी कि उसकी रक्षा की । उसका जीवन गहन संघकार से परिब्याप्त है, प्रकाश की कहीं कोई किरण नहीं, घाटा का कोई घालोक नहीं, ऐसे गहन संघकार में वह जीवन दीप की खोज में निकल पड़ती है, जीवन दीप उसे मिलता है आत्मव्यवस्था में, पीडा में ही आनन्द की कल्पना में तथा मातृत्व भावना में । वह नारी की सालसाग्री की उपेक्षा करके मातृत्व को ही विधाता का अनुपम वरदान, जीवन का घालोक मानकर स्वीकार कर लेती है । 'कर्त्तव्य की कंटक शैली पर भीष्म व्रत धारण करके दुःख को वरण कर लेना ही जीवन का परम लक्ष्य है'—अपने सृष्टा की इसी मान्यता को स्वीकार करके वह चिरंतन नारी संघकार की उपेक्षा करके, उसे तुच्छ करके दुःख और विपत्ति के मधियारे पथ को पददलित करके अपने एकमात्र पुत्र का हाथ पकड़े पतिपरायणता के आदर्श पथ की ओर अग्रसर हो जाती है ।

सम्भावनाओं की पहली किस्त'

आदित्यप्रसाद त्रिपाठी

सन् १९२७-२८ में प्रकाशित उपन्यास 'गढ़-कुण्डार' बृन्दालाल वर्मा की प्रथम रचना है। इसका मूल्यांकन इतने सन्धे भन्तराल के बाद करते समय मैं अपने को बहुत उलभन और सकट की स्थिति में पा रहा हूँ। ऐसी स्थिति में यह भय बराबर बना हुआ है कि मैं कहाँ तक इसके मूल्यांकन में न्याय कर सकूँगा। बृन्दालाल वर्मा पर बहुत अधिक लिखा-पड़ा जा चुका है। वर्मा जी की रचनाओं को मैं भी स्वतन्त्र पाठक के रूप में कई बार पढ़ चुका हूँ, पढ़ा चुका हूँ और उन पर वाद-विवाद भी कर चुका हूँ। आज 'गढ़-कुण्डार' की समीक्षा करते समय वह पहले का माल-मसाला और मेरी व्यक्तिगत धारणाएँ अपनी जगह बरकरार हैं। जाने-भनकाने दूसरों के विचार भी, भले ही वे बोझ रूप में हों, अपना थोड़ा-बहुत प्रभाव तो रखते ही हैं। मिथ्या रूप में मैं अपनी अभिव्यक्ति में कामू, एगरा पाउण्ड, सार्न और टी. वस. इलियट की साभेदारी की दुकान चलाने के पक्ष में नहीं हूँ। यह बात दूसरी है कि कभी हम उन्हें अपनी प्रतिक्रिया और अभिव्यक्ति में अपने जैसा ही पाते हैं। अपनी बात उगलने के लिए इन दिग्गजों के 'सिबल' से युक्त 'टैब्लेट' खाना जरूरी नहीं है। अपनी बात बिना इन लोगों की वैशाखी लगाये भी कही जा सकती है। अतः अभिव्यक्ति और प्रतिक्रिया को मैं पूर्णतया 'प्राइवेट लिमिटेड कम्पनी' ही मानता हूँ। विश्वास दिलाता हूँ कि 'गढ़-कुण्डार' को देखने और परखने का मेरा अपना चरमा है, भले ही वह थोड़ा-बहुत रगिन हो।

इसके पहले कि 'गढ़-कुण्डार' की ओरेदार खर्चा हो, वर्मा जी के पूरे साहित्य के कुछ महत्वपूर्ण पहलुओं पर एक बिहगम दृष्टि डाल ली जाय ताकि 'गढ़-कुण्डार' को समझने में उससे कुछ मदद मिल सके। वर्मा जी ऐतिहासिक उपन्यास के सम्बन्ध में एकाधिक बार अपना यह मत व्यक्त कर चुके हैं कि ऐतिहासिक उपन्यास की रचना-प्रक्रिया में ऐतिहासिक घटनाओं एवं तथ्यों के साथ खिलवाड़ नहीं करना जा सकता, और न ही उन्हें विद्रूप करने तथा तोड़ने-भरोड़ने की छूट उपन्यासकार को

दी जा सकती है। इससे यह स्पष्ट है, कि वर्मा जी उपन्यासों में ऐतिहासिकता का कड़ाई के साथ पालन करने के पक्ष में हैं। ऐतिहासिक उपन्यासकार का काम कल्पना और ऐतिहासिक तथ्य के बीच चलने का है। दोनों के बीच से होकर उसे अपना मार्ग प्रशस्त करना पड़ता है। ऐतिहासिकता की बात का कड़ाई से पालन करने में कल्पना और भावना के लिए कम गुंजाइश रह जाती है। इसी बात को दूसरे ढंग से इस प्रकार कहा जा सकता है कि वर्मा जी ऐतिहासिक उपन्यास को उपन्यास के नजदीक कम, इतिहास के अधिक करीब रखने के पक्ष में हैं। ऐसा करने में कोई विशेष हानि तो नहीं है, पर कठिनाई अवश्य है। वह यह कि पाठक पढ़ने के लिए उसे उपन्यास समझ कर ही उठाता है, इतिहास समझकर नहीं। उपन्यास के नाम पर जब उसे इतिहास पढ़ना पड़ता है तो उसे बड़ी निराशा होती है। वर्मा जी के ही वक्तव्य को थोड़ा और धारीकी से देखा जाय, तो कुछ और मुद्दे उभरते हैं। ऐतिहासिक उपन्यास में कल्पना का स्थान गौण होना है। रचनाकार को सोचने-विचारने और सूझ-बूझ का परिचय देने के लिये विशेष कष्ट नहीं करना पड़ता है वह भी ऐसी स्थिति में जबकि उपन्यासकार कल्पना के साथ किसी प्रकार का समझौता नहीं करना चाहता। इससे उसका काम बहुत कुछ आसान हो जाता है। ऐतिहासिकता के मामले में वह तथ्यों एवं घटनाओं को कसकर पूर्वनियोजित 'टाइप' उपन्यास मढ़ देता है। कुण्डर का यह गढ़ ऐतिहासिकता के ऐसे ही फंम में मढ़ा गया उपन्यास है। ऐसे पूर्वनियोजित 'टाइप' उपन्यासों में पात्रों का स्वाभाविक विकास नहीं हो पाता है। और न ही उपन्यास उपन्यास बन पाता है। ऐसे उपन्यासों को पढ़ते समय पाठक अपने को इतिहास की कक्षा में पाता है और वर्मा जी को इतिहास के अभ्यापक के रूप में। इसीलिए आगिक रूप में ही वर्मा जी के इस 'ऐतिहासिक वक्तव्य' को स्वीकार किया जा सकता है। ऐसे वक्तव्य के साथ चिपक जाने पर सबसे बड़ा खतरा रचना की औपन्यासिकता का है। और तब ऐसे उपन्यासकार को ऐतिहासिक उपन्यासकार न कह कर, औपन्यासिक इतिहासकार कहने की तबियत होने लगती है। 'गढ़-कुण्डर' में यह दुर्वसना है।

वर्मा जी के उपन्यासों में ऐतिहासिकता के बोझ के कारण चरित्रों का स्वाभाविक विकास नहीं हो पाता है। सभी पात्र 'टाइप' बनकर रह जाते हैं। 'गढ़-कुण्डर' में केवल उन्ही पात्रों का स्वाभाविक विकास हुआ है जो काल्पनिक हैं। अन्य पात्र जो ऐतिहासिक हैं, कमजोर और चिपिये हैं। 'गढ़-कुण्डर' के अधिकांश पात्र ऐतिहासिक हैं जो अस्वाभाविक लगते हैं। काल्पनिक पात्रों का विकास बड़ा ही सहज और स्वाभाविक ढंग से हुआ है। काल्पनिक पात्रों में दिवाकर और तारा मुख्य रूप से आते हैं। ये दोनों पात्र पाठक के हृदय में अपना स्थान बड़ी आसानी से बना लेते हैं और बराबर गुद-गुदाया करते हैं। पूरे उपन्यास में ही दो ऐसे पात्र हैं, जो कमजोर और लचर नहीं हैं। ये अपने निश्चय को सदैव क्रियान्वित करते हुए दिखाई पड़ते हैं। नान-स्वार्थ की सीमा में ऊपर उठे हुए हैं। गलत और अमानवीय कार्यों में से अपने

स्वजनों का भी विरोध करते हैं। दिवाकर में अन्याय के प्रति विद्रोह का साहस है। इसके लिए पागल खाने की कोठरी में भी बन्द होना पड़ता है खंगारों का वह भी शत्रु है और उन्हें युद्ध में हराने की उसकी भी सालसा है। पर पड़्यन्त्र और छत्रावे के द्वारा खंगारों का नाशकर 'गड-कुण्डार' पर कब्जा करने की नीति उसे नहीं जँवती और वह अन्त तक उसका विरोध करता रहता है। बुन्देयों की गुप्त मन्त्रणा के वक्त्र वह ललकार कर कहता है—“ठीक कहता हूँ। जिस दिन आप लोगो ने पड़्यन्त्र को प्रपना विवेक समर्पित कर दिया, उसी दिन आपकी उज्ज्वलता अन्धकारमय हो गयी। जिस दिन आप लोगो ने खंगारों को घोसा देकर मारने का निश्चय किया, उस दिन धर्मराज की पुस्तक में आप लोग शत्रियों की नामावली से काट दिये गये। दो हाथ भूमि के लिए आप लोग कितना भोयण उपद्रव करने को कटिबद्ध हुए हैं। वर शोध के लिए अपने शत्रियोचित उपाय को कितना दूर छोड़ दिया है। कल तो आपकी अपकीर्ति की प्रतिम आहुतिमात्र है। क्या आप कल्पना करते हैं कि प्रथम-सचित राज्य बहुत दिनों तक चलेगा ?” दिवाकर उपन्यास का मुख्य पात्र न होने हुए भी अपने व्यक्तित्व के कारण पूरे उपन्यास पर छाया रहता है। उपन्यास का कोई भी पुरप पात्र उसके सामने नहीं ठहर पाता। इसकी तुलना में सभी देजान लगते हैं। एक कुशल योद्धा के साथ-साथ वह प्रेमी भी है। पर नायक नागदेव की तरह वह लक्ष्मी प्रेम में बिलकुल विश्वास नहीं करता। मनुष्य की बड़ी पवित्र ऐकान्तिक अनुभूति है। तारा दिवाकर से प्रेम करती है या नहीं, इसे वह तारा पर प्रकट नहीं होने देता, उसकी पूजा करता रहता है। इसके मुकामिते में सभी का प्रेम या तो कम-जोर है या छिछला। मानवता प्रेम के नाम पर जैसे गुनाह करती हुई दिखाई देनी है। माग के प्रेम में प्रवचना और अहंकार है। दिवाकर का प्रेम बड़ा ही शालीन है। समय आने पर तारा दिवाकर से ज्यादा 'एक्टिव' और 'स्मार्ट' हो उठती है। तारा उपन्यास में पाठक को सबसे अधिक आकर्षित करने वाली नारी पात्र है। भारतीय सस्कृति की साकारमूर्ति के साथ-साथ भारत के भविष्य की नारी है। वह कठिन श्रम और पूजा करने में भी समर्थ है, और समय आने पर प्रेमी दिवाकर की मुक्ति और भाई श्रमिद्ध की तलाश के लिए पिता से विद्रोह, धन-वैभव छोड़ हाथ में लकड़ार ले घोड़े पर जा बैठती है। ध्यान रखना होगा कि ये दोनों पात्र ऐतिहासिक नहीं, कल्पना प्रभूत हैं।

उपन्यास की दो समस्याएँ हैं—जातीयता मन्त्रन्धी ऊँच-नीच की भावना और अन्तर्जातीय विवाह। समीक्षा के प्रारम्भ में ही कथावस्तु की चर्चा होनी चाहिए थी, लेकिन चर्चा ऐतिहासिकता और कल्पना को लेकर चल पड़ी और कथा-वस्तु की बात रह गयी। शत्रु का विवेचन आगे होगा, यह छोटी अग्रसज्जिक चर्चा ऐतिहासिकता और कल्पना के सन्दर्भ में अनायास हो गयी। ऐतिहासिक घटनाओं के कलेवर में उपन्यासकार ने हमारे समाज की दो बड़ी प्रमुख और भयंकर समस्याओं को उठाया है। रचनाकार ने इतिहास की सीमा में रहने हुए अपने उपन्यास में आज का जीवन

देखने का प्रयास किया है। हमारे समाज का बड़ा पुराना रोग जात-पात सम्बन्धी ऊँच-नीच की भावना एवं अन्तर्जातीय विवाह की समस्या को उपन्यास का विषय बनाया गया है और बड़ी खूबी से उनके दुष्परिणामों को दर्शाया गया है। जीवन के वास्तविक मूल्यों को न पकड़ सकने के कारण हम कहीं मटक रहे हैं, इसे हम नहीं समझ पा रहे हैं। इनके दुष्परिणाम हमारे सामने हैं, फिर भी उपर से हम भ्रम में दृष्ट हो रहे हैं। भूटे जातीय अभिमान और अहंकार की नकली जिन्दगी हमारी आज की असली जिन्दगी बन गयी है। जातीयता की झूठी और खोखली शान हमारी रगों में किस प्रकार घेर कर बसी है, इसे ही 'गड-कुण्डार' में उभारा गया है। नाग स्वयं तो अपने से ऊँच कुल की हेमवती का वरण करना चाहता है पर अपनी बहन मानवती का हाथ अपने दिजातीय मित्र अग्निदत्त को देने में अपना अपमान समझता है। यह कैसी विडम्बना है! सकीर्ण विचारों की यह सड़ाई ही खगारो और बुन्देलों के विनाश का कारण बनती है। अशक्त और कमजोर होने पर भी बुन्देलों का मिथ्या अभिमान कम नहीं हुआ है। उनके चरित्र को देखकर 'रस्सो जल गयी, पर पैंठन नहीं गयी' वाली कहावत एक बार आ जाती है। झूठी शान और धाड़न्वर पूर्ण जानीयता की प्रतिष्ठा के लिए तलवारें बराबर खिंची रहती हैं। मानापमान और और खोखली जातीयता के मिथ्याभिमान की खाल में खगारो और बुन्देलों की सारी बहादुरी और धीरता स्वाहा हो जाती है। भारतीय समाज के इस कलक को उपन्यासकार ने बड़ी सफलता के साथ उतारा है। अन्तर्जातीय विवाह की समस्या भी कम महत्वपूर्ण नहीं है। वर्मा जी ने उपन्यास में इस समस्या को उठाने के साथ इसका निराकरण एवं हल भी प्रस्तुत किया है। ऐसे प्रेमी जो कमजोर और सजाज-भीर हैं, वे अन्तर्जातीय विवाह का प्रश्न आने पर भाग खड़े होते हैं। इनके विपरीत सच्चे प्रेमी और साहसी युवकों के सामने विवाह के सपनों में यह प्रश्न कभी उठता ही नहीं है। दिवाकर और तारा जातीयता को लाँचकर अपने उद्देश्य की पूर्ति करते हैं और कोई उनका कुछ झिगाड़ नहीं पाता। दूसरी ओर मानवती इस दुर्गम दीवार को लाँच नहीं पाती, सड़खड़ा उठती है और अग्निदत्त के साथ कदम नहीं मिला पाती। अग्निदत्त प्रेम में निराम और अपमानित होकर अपनी जन्म भूमि कुण्डार का ही नाम कर शान्त है। अग्निदत्त का ऐसा करना अस्वाभाविक नहीं लगता। यह तो मनुष्य की स्वाभाविक प्रतिक्रिया है। दोष उस सामाजिक व्यवस्था का है, जिसका अग्निदत्त शिकार हुआ है। उस व्यवस्था की विकरालता के सामने मयाक्रान्त मानवती घुटने टेक देती है। हमारे समाज के इस पुराने रोग का एक लम्बा इतिहास है। इस रोग ने देश के सारे शरीर को चाल दिया है और आज भी आये जा रहा है, फिर भी हम लोग इसका जवाब नहीं दे पाये हैं। इस उपन्यास की सत्रने बड़ी उपलब्धि इसकी समस्याएँ हैं। कन और आज की वह समस्या इस उपन्यास की मुख्य कहानी है जिसके लिए उपन्यासकार बघाई का पात्र है। कथा की ये समस्याएँ ही उपन्यास को प्राणवान बनाती हैं। अपने अतीत में हम अपना वर्तमान पा लेते हैं। सीमा और काल में बँधकर आज भी उपन्यास हमें छूता है। उपन्यास की

समस्याएँ आज भी हमारी समस्याएँ बनी हुई हैं। किसी भी तरह वह हमारे आज के जीवन से कट नहीं पाती हैं। कलाकार भी सफलता का यह बहुत बड़ा प्रमाण है, कि वह अतीत में वर्तमान जी रहा है।

ऐतिहासिक उपन्यास में कल्पना और ऐतिहासिकता की चर्चा के सन्दर्भ में 'गड कुण्डार' के कुछ पात्रों का छिट-पुट विवेचन हो सका है। पर वह बात प्रासंगिक रही है। वहाँ दिखाकर और तारा की चर्चा काल्पनिक पात्र के नाते हुई है जहाँ यह स्वीकार किया गया गया है कि वर्मा जी के उपन्यासों के काल्पनिक पात्र, ऐतिहासिक पात्रों से ज्यादा स्वाभाविक, मानवीय, सबल और प्राणवान लगते हैं। नागदेव कथा का नायक है और उपन्यास का सबसे कमजोर चरित्र। ऐतिहासिक पुरुष है। 'गुड और प्रेम में सब कुछ सही है' की नीति में विश्वास करता है। हेमवती से एकतर्फी और जबरदस्ती प्यार करता है। असफल होने पर पड़्यंत्र का सहारा लेता है। हेमवती को जबरदस्ती उठा ले जाने की साजिश करता है। राठ में डाकुओं की तरह डाका डालता है। गराबी, भिड़बिड़ा और जिद्दी स्वभाव का है। बुन्देलों की भाँति इसे भी जातीयता का नशा चढ़ा रहता है। समय और सिद्धान्त नाम की कोई चीज नहीं जानता। बचन का भी कच्चा है। अपने मित्र अग्निदत्त को उसके प्रेम की सफलता के लिए हर तरह की सहायता का आश्वासन और बचन देता है, पर वह जान लेने पर कि उसकी बहुत मानवती ही अग्निदत्त की प्रेमिका है तो साँप की तरह फुफकार उठता है। अग्निदत्त को लात मारता है और कुण्डार में कभी भुँह न दिखाने की आज्ञा देता है। सब मिलाकर, नागदेव एक कमजोर, बेकार और लचर पात्र टट्टरता है। मानवती और अग्निदत्त एक दूसरे से प्रेम करते हैं, इसकी जानकारी के बावजूद भी वह उन्हें एक नहीं होने देता। किसी भी परिस्थिति में उसे पाठक की महानुभूति प्राप्त नहीं होती है। अग्निदत्त का चरित्र नागदेव से ज्यादा सशक्त तो अवश्य है पर उसमें भी सन्तुलन और समय का प्रभाव है। प्रेम में निराश और असफल होने पर वह अपनी मातृभूमि कुण्डार को ही विनाश के कगारे पर ला खड़ा करता है। उस और पड़्यंत्र से वह खगारों का नाच कर देता है। अग्निदत्त की इस प्रतिश्रिया को यदि स्वाभाविक मान लिया जाय तो भी उसकी कुछ कमजोरियाँ सही भुनायी जा सकती। प्रेमिका के रूप में मानवती का उसका चुनाव ही गलत है। निष्ठावान और कंधे से कंधा मिलाकर चलने वाली प्रेमिका की उसे पकड़ नहीं है। मानवती जैसी विभा रीढ़ की नारी को लेकर ससार बसाने का सपना देखता है। उसकी व्यस्कता में भी बचकानापन झलकता है। अपनी विशिष्टताओं तथा कमजोरियों के बावजूद भी वह बहुत अस्वाभाविक नहीं लगता। सब मिलाकर ठीक है। नाग में तो बहुत ही अच्छा है। मानवती की प्रेममयता जान लेने पर उसे बाध्य नहीं करता। नाग की हानत यह है कि यह जान लेने पर भी कि हेमवती उसे नहीं चाहती बल्कि घृणा करती है तो भी वह उसका पिंड छोड़ने के लिए तैयार नहीं होता। हेमवती अभिमानिनी और जातीयता की सकीर्ण सीमा में ज़िन्दा रहने वाली नारी है। उसका

अपना कोई सपना नहीं। पिता की राज्य प्राप्त करने की इच्छा के इर्द-गिर्द घूमती रह जाती है। नागदेव की तो बात छोड़िये, जिस व्यक्ति से उसकी शादी होने वाली है, और जहाँ उसकी मौन स्वीकृति भी है, उसके प्रति भी वह मधुर नहीं है। कुछ रुझा और सख्त स्वभाव वाली लगती है। नारी की कमनीयता और मधुरता तो उसमें कतई नहीं है। खगारों के नाश के लिए वह पटवर्धन का भी समर्थन करती है। इसके लिए वह अपने भाई सहजेंद्र और दिवाकर को उकसाती है। स्वतः कुछ भी नहीं करती। डोपी और ग्रन्थो मर्यादा की रक्षा वह गद्दी और दीवारों में बन्द रह कर ही कर सकती है। सब मिलाकर हेमवती एक 'डल करेक्टर' है। ऐतिहासिकता और कल्पना वाले प्रसंग में तारा और दिवाकर की चर्चा हुई है। यहाँ भिन्न इतना ही कहना है कि पूरे उपन्यास के ये सबसे सशक्त और जोरदार पात्र हैं। तारा और दिवाकर का प्रेम आदर्श है। बर्मा जी ने इन चरित्रों का निर्वाह बड़ा अच्छा किया है। तारा को पड़ते समय सालीनता के क्षेत्र में यह 'चित्रलेखा' की यशोधरा से कदम मिलाती दिखाई देती है। कुछ अर्थों में वह यशोधरा से भी आगे है। यशोधरा अपने परिवेश को नहीं छोड़ पाती, जबकि तारा वीरागना भी बन जाती है। फूल उठाने वाले हाथ तलवार भी उठा लेते हैं। वह रजिया और लक्ष्मीबाई के पथ पर चलती दिखाई देती है। धीछे कह चुका हूँ कि ये दोनों पात्र काल्पनिक हैं, शायद इसीलिए इतने अच्छे बन पड़े हैं। बाकी पात्र इतिहास के उलट-फेर में फिट गये हैं। इनके बाद एक और महत्वपूर्ण पात्र अर्जुन पहरेदार रह जाता है। अर्जुन पहरेदार इस उपन्यास का दूसरा मजिदर और अजूबा पात्र है। पूरे उपन्यास पर उतराया रहता है। गद्दी और इतिहास के घटाटोप में वह दब नहीं पाता, जबकि अन्य पात्र दब से गये हैं। अर्जुन की कल्पना की प्रेरणा बर्मा जी को उनके एक मित्र दुर्जन कुम्हार से मिली है। दुर्जन कुम्हार की सहायता से ही बर्मा जी उपन्यास में कथित स्थानों को जान सके हैं। 'गढ़-कुण्डार' का दुर्जन इसी अर्जुन का प्रतिबिम्ब है। इस प्रकार अर्जुन पहरेदार भी 'फिफ्टी परसेंट' काल्पनिक ठहरता है, शायद इसीलिए इतना सघनत और जीवत का हो पाया है। हरी चन्देल और इब्न करीम ये दोनों पात्र भी काफी स्वाभाविक बन पड़े हैं।

उपन्यासों के रंगरेश में सम्मिलित उपन्यास लिखने वाले बर्मा जी इतिहास के रेशे में इस तरह 'उरझ' जाते हैं कि उनसे 'निबुक्त' ही नहीं पाने। इतने अधिक पात्रों की भरमार कर देने हैं कि 'कनफ्यूजन' होने लगता है। हेमवती को मानवती और मानवती को हेमवती सम्मने की भूल नाम सादृश्य के अलावा अन्य कारणों से भी होती है। उपन्यास में बर्मा जी इतने अधिक गड़बड़िया गड़ डालते हैं कि उन्हीं में मूल 'गढ़-कुण्डार' भी खो जाता है और पाठक भी भटकता नजर आता है। पाठक एक गद्दी का सम्मन्ध और औचित्य दूसरी गद्दी से बँटा नहीं पाता। बहुत से पात्र और स्थान भरती के हैं, जिनकी छँटना करके प्रभावशाली विस्तार से बचा जा सकता था। कथानक में स्पष्ट नहीं है। इसी कारण उपन्यास के आरम्भ में 'परिचय' लिखना

पड़ा है। काफी मोटा उपन्यास है, एक बार उसे देखने ही पाठक दहल जाना है। थोड़ी भी सावधानी पर इसे सुगठित बनाया जा सकता था। एक बात और यही कह देना आवश्यक है कि 'गढ़-कुण्डार' में जो खाली अपनार्ई गयी है, वह बड़ी दोषपूर्ण है। उपन्यास का हर परिच्छेद एक शीर्षक से प्रारम्भ होता है। शीर्षक देखते ही पूरे परिच्छेद का 'आइडिया' मिल जाता है। वस, 'मूड' उसडने सगता है। और उपन्यास पढ़ने का सारा उत्साह ठंडा पड़ने लगता है। एक जागृक पाठक के लिए उपन्यास का 'परिचय' तथा सभी परिच्छेदों के शीर्षकों भर को पढ़ लेना पर्याप्त होगा। लगता है कि राज के जीवन की व्यस्तता और समयमात्र का अन्धाज बर्मा जी को अवश्य रहा। इसलिए पाठक पर तरस आकर बर्मा जी ने उसका काम आसान कर दिया। अब, यदि 'परिचय' और शीर्षकों के बाद भी पाठक उपन्यास पढ़ना चाहता है तो पढ़े, उसमें बर्मा जी को कोई एतराज नहीं है। वो उन्होंने अपनी तरफ से ऐसा बिलकुल नहीं चाहा है।

उपन्यास अन्य कई कारणों से बोझिल हो उठा है। पूरा उपन्यास जगलो से भरा पड़ा है। गढ़पतियों और किलेदारों की भरमार कथा को नीरस कर देती है। हर परिच्छेद में एक लबाई है। मुद वर्णन से पूरा उपन्यास भर गया है। नदी, नाले और पहाड़ियों का बहुत अधिक वर्णन हुआ है। नैसर्गिक वर्णन में उपन्यासकार की कृति खूब रमती है। जिन स्थलों का वर्णन 'गढ़-कुण्डार' में हुआ है, वे अधिकांश ऐतिहासिक हैं। बर्मा जी ने अपने जिन उपन्यासों में जनश्रुतियों और कल्पना के उचित समावेश का ध्यान रखा है, वे ही उपन्यास कलात्मक, रोचक और पठनीय बन पड़े हैं। इतिहास से थोड़ा हटते ही उनकी रचनाएँ कलात्मक हो उठती हैं। अपनी बाद की रचनाओं में बर्मा जी इस दोष से बहुत अंशों में मुक्त हैं। 'विराटा की पद्मिनी', 'कचनार' और 'मृगनयनी' ऐतिहासिक होने हुए भी उनकी ऐतिहासिकता के 'गुच्छ' से मुक्त हैं। 'विराटा की पद्मिनी' तथा 'कचनार' में जनश्रुतियों का और 'मृगनयनी' में कल्पना का आश्रय लिया गया है जिससे वे पाठक के लिए नीरस और बोझ होने से बच जाते हैं। हिन्दी साहित्य में इतिहास का सर्वाधिक क्षेपण करने वालों में 'प्रसाद' जी तथा बृन्दालाल बर्मा प्रमुख हैं। 'प्रसाद' जी इतिहास के सहारे कलात्मक ढंग में अपनी बात कहने की सामर्थ्य तो रखते ही हैं, साथ ही अपनी रचनाओं की ऐतिहासिकता के बोझ से भी बचा से जाते हैं। पर बर्मा जी के साथ ऐसा नहीं है। बर्मा जी उपन्यास के नाम पर इतिहास टींगने रह जाते हैं। इतिहास उपन्यास का ससर्ग पाकर भी इतिहास ही बना रह जाता है।

दिगजों और गुब्बानों के घासीर्याद से डफनी, सारी ! डी० किल० की पूँछ लगाने वाले डाक्टरों ने अपनी थोसिम की शल्य-क्रिया में बर्मा जी की रचनाओं में प्रांचलिक उपन्यास के कुछ लक्षण देखे हैं। बर्मा जी की प्रांचलिक उपन्यासकारों की पद्मश्री प्रदान कर दी गयी है। (यह बात और है कि बर्मा जी ने उसे तोटाया नहीं) हिन्दी उपन्यासों की प्रांचलिकता का इतिहास अभी जुमा-जुमा घाट दिन

का इतिहास है। प्रांचलिकता हिन्दी में कभी थी नहीं, ऐसा मैं नहीं कहता। दूसरे रूप में रही है। परम्परा बनते-बनते बनती है। पर प्रांचलिकता का जो रूप आज उभरा है, उसमें वृन्दावन सात जो की रचनाएँ 'फिट' नहीं बैठती। आज प्रांचलिक उपन्यासों की सीमा काफी बढ गयी है। प्रांचलिकता के आज के अर्थ में वर्मा जी की रचनाएँ पूरी नहीं उतरती। प्रांचलिक उपन्यास में सभी औपन्यासिक तत्त्व प्रांचलिकता को उभारते हैं। सभी तत्वों के सहयोग से अचल का परिवेश उभरता है। एक सीमित क्षेत्र का सांस्कृतिक इतिहास प्रांचलिक उपन्यास में उजागर होता है। प्रांचलिक उपन्यासों में उपन्यासकार वह सब कुछ जुटाता है जिससे परिवेश विशेष का चित्र उभरे। कथा, पात्र, भाषा-बोली, तथा सवाद की ऐसी व्यवस्था होनी चाहिए जिससे अचल की स्रष्टृति सजीव हो। वर्मा जी के उपन्यासों में पहले तो ऐसी कुण्ठित व्यवस्था ही नहीं है, जो कुछ खोच-तान भर है भी, वह अत्यन्त ढीली-ढाली। 'गड-कुण्डार' में बुन्देलखण्ड का जीवन चित्रित किया है। बुन्देलों और खंगारों की आपसी कटुता, द्वेष की भावना, जातीयता का झूठा अभिमान और अन्तर्जातीय विवाह की समस्या के ताने-बाने में उपन्यास की कथा पिरोयी गयी है। मुद्र और प्रेम कथा का मूलधार है। ये सारी बातें किसी अचल की समस्या नहीं हैं, यह सर्वदेशीय समस्याएँ हैं। तत्कालीन इतिहास में भाँककर देखा जा सकता है कि उस समय देश के अन्य राजे-महाराजे भी इस रोग की गिरफ्त में थे। हाँ, बुन्देलों की बहादुरी और बुन्देलखंडी जीवन अवस्था उभरा है। अर्जुन पहरेदार धुँधाधार बुन्देलखंडी बोलता है। शायद वर्मा जी टिपिकल बुन्देलखंडी चित्रित करने के मोह में उसे ऐसी मटपटी भाषा धमा देने हैं। परिवेश उभारने और स्थानीय रस के लिए वर्मा जी को बुन्देलखंडी शब्दों के प्रयोग की पूरी छूट है। उन्होंने ऐसा किया भी है। पर उसकी एक सीमा बाँपनी होगी। बुन्देलखंडी पाठकों के अलावा, इसके और भी पाठक होंगे, शायद वर्मा जी इसे भूल गये। खंडी बोली के साथ बुन्देलखंडी का प्रयोग वर्मा जी ने बड़ी कुशलता से किया है। परिवेश के उभरने में इससे मदद मिली है। बुन्देलखंडी सहजे और सटके बड़े अच्छे लगते हैं। ऐसे प्रयोगों से बात घुटीली हो जाती है। इतना सब कुछ तो ठीक है। पर जब वे अपने पात्रों से विधुद बुन्देलखंडी का प्रयोग करवाने लगते हैं, तब मामला उलझने लगता है। अर्जुन गुरु से अन्त तक बुन्देलखंडी में बोलता है। इसके अलावा भी कुछेक पात्र बुन्देलखंडी बोलते हैं। इसी कारण प्रारम्भ में अर्जुन पहरेदार को समझना कठिन होता है, पर थोड़ा आगे बढने पर उनकी बोली समझ में आने लगती है। इसका अर्थ यह नहीं कि वह आगे चलकर अमान बुन्देलखंडी बोलता है, बल्कि उसका व्यक्तित्व उसके अन्तर्ध्व के स्पष्टीकरण में सहायक होता है और तब तक पाठकों को बुन्देलखंडी का थोड़ा परिचय भी मिल जाता है। अर्जुन का चरित्र इतना विलक्षण है तथा इतना सुखर है कि उसकी बात को वागों की आवश्यकता नहीं। अगर इस तरह पैराग्राफ का पैराग्राफ बुन्देलखंडी का प्रयोग ही इष्ट या तो फुटनोट भी आवश्यकता था। हिन्दी के बढने दायरे के कारण यह बात और भी जरूरी हो गयी है कि ऐसे प्रयोगों के लिए फुटनोट अनिवार्य कर दिया जाय।

इस सिलसिले में हिन्दी के एक दूसरे आंचलिक उपन्यास की भाषा का जायजा लिया जाय, जिससे 'गढ़-कुण्डार' की भाषा को अच्छी तरह समझा जा सके। पं० शिव प्रसाद मिश्र 'रुद्र' की 'बहली' गंगा काशी के जीवन का दो सौ वर्षों का इतिहास है। बनारसी जीवन की निपट निर्द्वन्द्वता, अद्भुत मस्ती तथा उनके उत्कृष्ट स्वभाव प्रेम को छूब उभारा गया है। भाषा पर काशी का (बनारसी बोली) का पूरा प्रभाव है। पड़ोस बोली के साथ बनारसी शब्दों का प्रयोग बड़ी कुशलता के साथ किया गया है। छिट-भुट बनारसी बोली के वाक्य भी दिखाई देने हैं। पर वे कहीं बोझिल नहीं लगते। 'गढ़-कुण्डार' में वे बोझिल बन गये हैं। अर्जुन की भाषा परने नहीं पड़नी। 'बहली गंगा' की भाषा का विवेचन करते हुए पुस्तक की 'संश्लेषिका' में लिखा गया है—'इस बहली गंगा की सबसे बड़ी विशेषता है, इसकी भाषा, जिसमें तनिक मिला-बट नहीं, बनावट नहीं, सीपी, मुहावरेदार सरस सूक्तियाँ और लहरियादार शब्दावली में भरी, भाषा के साथ ऐसी भूमती, इठलाती, बनलाती, खकती, लहरें लेती, झूलती, मचलती आती है कि आप एक-एक वाक्य को दस-दस बार भी पढ़ें तो जी न भरे। वर्णन ऐसे समीप कि जिसका वर्णन करना प्रारम्भ करें कि उसे ही दुहराने-निहराने रह जाय। वास्तव में काशी की बोली-बानी बड़ी स्वाभाविकता से इस उपन्यास में प्रकट हुई है। 'गढ़-कुण्डार' के रचनाकार को यह कमाल हासिल नहीं है। आंचलिक उपन्यास में भाषा का प्रयोग बड़े सघन तथा सूक्ष्म सूक्ष्म के साथ होना चाहिए ताकि उपन्यास का सीटव बड़े। 'गढ़-कुण्डार' में इसका प्रयोग दुर्बलता की सीमा तक है।

आंचलिक उपन्यास में भूगोल जिस सीमा तक उपन्यास को आंचलिकता की ओर ले जाता है, 'गढ़-कुण्डार' का भूगोल उसे उममें भी धागे दे गया है। 'गढ़-कुण्डार' के पढ़ने मात्र से ही कुन्दलखंड का पूरा भौगोलिक अध्ययन हो जाता है। मेरी धारणा है कि वर्मा जी अपने उपन्यासों में इतिहास की अपेक्षा भूगोल के प्रयोग में अधिक मकत हैं। वर्मा जी को कुन्दलखंड की प्रकृति, भूगोल और सांस्कृतिक जीवन की विस्तृत जानकारी है। प्रत्येक पहाड़-पहाड़ी, नदी-नाले, गढ़-पर्वतों तथा वन-मैदान सभी वर्मा जी ने छान मारा है। सिकार की तलाश में उनके घुटने ने कुन्दलखंडी माटी का स्पर्श किया है, इसमें कोई संदेह नहीं है। नदियों का कलकल नाद वर्मा जी गूब पकड़ना जानते हैं। नदी की हर लहर की भाषा का धर्म वर्मा जी समझते हैं ऐसे वर्णनों में हिन्दी के कम लेखक वर्मा जी की तुलना में आते हैं।

'गढ़-कुण्डार' वर्मा जी की प्रथम रचना रही है। उसमें धोपन्यासिक कला की परिपक्वता छूटना उचित नहीं है। रचनाकार की मूल साधना में उसकी बाद की रचनाएँ अधिक कलात्मक होती हैं। धीरे-धीरे परिपक्वता आती है प्रथम रचना में इसकी सम्भावना कम रहती है। अतः गढ़-कुण्डार में ऐसा कुछ गोजता उचित नहीं है। कानरिज टोक इसके उससे यह कहता है कि किसी भी साहित्यकार की प्रतिभा को उसकी प्रथम तथा प्रारम्भिक रचनाओं में ही देखा जा सकता है। रचनाकार की

प्रथम रचना में ही पता लग जाता है कि इसका नविष्य क्या होगा । सन् १९३० के ग्राम-पास 'गढ़-कुण्डार' को पड कर पाठकों को यह आशा बँधी होगी कि 'गढ़-कुण्डार' का कृतिकार हिन्दी उपन्यास-साहित्य में और भी कई गड़ों का निर्माण करेगा । ऐसी आशा करने वाले पाठकों को वर्मा जी ने निराश नहीं किया और अपने परिधम और प्रतिभा के बल पर हिन्दी के ऐतिहासिक उपन्यास में अपना अद्वितीय स्थान बना लिया ।

अन्तर्मन के प्रश्नों का अधूरा रोज़नामचा'

शालिग्राम विश्व

कथा-वस्तु की उत्कृष्टता ही उपन्यास की उत्कृष्टता का आधार मानी जाती है। परन्तु जैनेन्द्र जी का बहुचर्चित उपन्यास 'सुनीता' इस मान्यता का भ्रमवाद प्रतीत होता है। इसकी कथा-वस्तु किसी अर्थ में उत्कृष्ट नहीं कहो जा सकती। स्वयं जैनेन्द्र जी ने स्वीकार किया है कि "कहानी सुनाना मेरा उद्देश्य ही नहीं है।" फिर भी उनका उपन्यास हिन्दी कथा-साहित्य का एक 'सैलैसिक' बन चुका है।

'सुनीता' में केवल चार व्यक्तियों की परस्पर स्नेह-भावना का वर्णन किया गया है। इनमें एक स्वयं सुनीता है, जो पानी होने के साथ-साथ नारी भी है। एक सत्या है, जिसका नारीत्व उमर कर ऊपर घाने लगा है। तीसरा हरिप्रसाद है, जिसके मस्तिष्क में आदि में अन्त तक श्रेय और प्रेय के बीच अमानक सवर्ण चलता रहता है और जिसका आदर्श अन्त में उसके 'पुरुषत्व' को दबा देता है। और चौथा सुनीता का पति श्रीकान्त है, जो सुनीता की पहेली हल करने के प्रयास में स्वयं एक पहेली बन जाता है। उपन्यास की कथा-वस्तु भले ही गौण अथवा सामान्य हो, परन्तु उसके ये चारो पात्र सामान्य नहीं हैं। ये सभी या तो अमान्य हैं या अवि-सामान्य। इसी कारण इनकी प्रत्येक क्रिया-प्रतिक्रिया एक नये प्रश्न-चिह्न को जन्म देती है, और ये प्रश्न-चिह्न ही उपन्यास को उसकी उत्कृष्टता प्रदान करते हैं।

'सुनीता', वास्तव में, शेक्सपियर के प्रसिद्ध नाटक 'हैम्लेट' के समान, एक प्रश्न-प्रधान कृति है। अन्तर केवल इतना है कि 'हैम्लेट' में केवल एक पात्र प्रश्न-चिह्नो को जन्म देता है, तो यहाँ सब सीधे तथा सुस्पष्ट हैं और राजकुमार के चरित्र को समझने में सहायता करते हैं। इसके विपरीत 'सुनीता' का प्रत्येक पात्र एक समस्या है, प्रत्येक प्रश्न-चिह्नो को जन्म देता है और अन्य पात्रों को अधिक जटिल बनाना है। एक, पाठकों की दृष्टि से सुविधानजनक, अन्तर और भी है। मनोविज्ञान-शास्त्र के अभाव में तथा अपने माध्यम की सीमाओं के कारण शेक्सपियर के लिए हैम्लेट के चरित्र की व्याख्या करना सम्भव नहीं था। यतएव उसने प्रश्न-चिह्न बना कर छोड़

दिये, उनके उत्तर समीक्षकों की मोज़ के विषय आज भी बने हैं। परन्तु फायड-युग के उपन्यासकार जैनेन्द्र जी के समझ ऐसी कोई कठिनाई नहीं थी। अतएव उन्होंने अपने उपन्यास में स्थल-स्थल पर अनेक ऐसे मकैत दिये हैं जिनमें उनके चरित्रों को समझने में सहायता मिलती है। एक स्थान पर उन्होंने समस्या के मूल की विस्तृत विवेचना भी की है जिसमें पात्रों तथा घटनाओं पर पर्याप्त प्रकाश पड़ता है।

जैनेन्द्र जी के शब्दों में : “नाना मन्त्राग्रो, विशेषणो और विविध सर्वनामों के सहारे जो मनुष्य-जाति अपना काम चलाती हुई जी रही है, प्रथमतः वह द्विविध है—स्त्री और पुरुष। कुटुम्ब-परिवार पीछे आते हैं, नाने-रिश्ते, नाम-भोज, मत-पथ, वर्ण-सम्प्रदाय, सब पीछे आते हैं। यह हमको भूलना नहीं है कि जो सुनीता है, वह सुनीता ही है, और हरिप्रमन्न हृग्प्रमन्न है। पर यह भी नहीं भूलना है कि सुनीता नाम के तले सप्रहीत व्यक्तित्व के भीतर वह मात्र और प्रकृत स्त्री है, उभी भाँति दूसरा भी अपने नाम की अभिधा ओड कर बस पुरुष है।”

और भी : “हम कहें हैं पति और पत्नी, प्रेमी और प्रियसी, माता और पुत्र, बहिन और भाई। वह सब ठीक है। वे तो स्त्री-पुरुष के मध्य परस्पर योगायोग के मार्ग से बने नाना सम्बन्धों के लिए हमारे नियोजित नामकरण हैं। किन्तु सर्वत्र कुछ बान तो सम-भाव से ध्यानी है। सब जगह स्त्री-पुरुष इन दोनों में परस्पर दीक्षता है आशिक समर्पण, आशिक स्पर्धा। सब कहीं एक दूसरे के प्रति इतना उन्मुख है कि वह उसको अपने भीतर समा लेना चाहता है। सब नातों के बीच में, और इन सब नातों के पार भी, यही है। एक में दूसरे पर विजय की भूख है, किन्तु एक को दूसरे के हाथों पराजय की भी चाहना है ही। एक दूसरे को जोड़ेगा भी, किन्तु उसके लिए मिटेगा भी कैसे नहीं? दोनों में परस्पर होड है, उननी ही तीव्र जितनी दोनों में परस्पर के लिए उत्सर्ग होने की काक्षा। वे दोनों परस्पर विरोधी भाव स्त्री-पुरुष के बीच समतोल हैं। समतोल इसलिए नहीं कि वे बँटे हुए हैं, प्रत्युत इसलिए कि वे दोनों ही वहाँ अपनी-अपनी पूर्णता में हैं।”

एक छोटा-सा उद्धरण और : “सुनीता स्त्री है, हरिप्रमन्न पुरुष है। उन नामों के बहुत नीचे जाकर उन दोनों में एक केवल स्त्री रह जाती है, दूसरा पुरुष रह जाता है। अपने चलन-व्यवहार में चलने वाले नाने-रिश्ते और नाम-वाम अमत्य बन्तु नहीं हैं, पर प्राणी के प्राणी में बहुत बहरे जाकर मानों वे सब कुछ ऊपर सनह पर ही छूट जाते हैं।”

अर्थात् प्रत्येक व्यक्ति के दो व्यक्तित्व होते हैं—एक मूलभूत, और दूसरा आरोपित। मूलभूत व्यक्तित्व के केवल दो वर्ग हैं—स्त्री और पुरुष। आरोपित व्यक्तित्व समाज की व्यवस्था में जन्म लेता और बिकान प्राप्त करता है, और उसके अनेक वर्ग होते हैं। मानव-जीवन का संघर्ष मूलतः इन दो व्यक्तित्वों का संघर्ष है। जहाँ इनमें नामंजस्य नहीं हो पाता, जब कहीं इन दोनों में अननुत्पन्न हो जाता है,

वही विपमताएँ जन्म लेती हैं और समस्याएँ सामने आती हैं। सुनीता प्रकृत स्त्री है। सत्या भी प्रकृत स्त्री है, यद्यपि उसका स्त्रीत्व अभी पूर्ण रूप से विकसित नहीं हुआ है। इसी प्रकार हरिप्रसन्न प्रकृत पुरुष है। इन तीनों की समस्याओं के मूल में उनके प्रकृत व्यक्तित्व निहित है। परन्तु श्री कान्त की समस्या यह है कि वह पूर्णतया पुरुष नहीं है। वह नियम के अपवाद के रूप में हमारे सामने आता है, इसीलिए उसका चरित्र उपन्यास की सबसे बड़ी समस्या है। सुनीता सुनीता भी है और प्रकृत स्त्री भी, पत्नी भी है और प्रेयसी भी, इमालिर् वह एक समस्या है। हरिप्रसन्न हरिप्रसन्न भी है और प्रकृत पुरुष भी, देशभक्त भी है और प्रणयवादी भी। इसलिए उसके भीतर मधुर है, और वह एक समस्या है। परन्तु श्रीकान्त के भीतर कहीं मधुर नहीं है। वह पति भी नहीं है और पुरुष भी नहीं है, और सब कुछ है। इसलिए उसका चरित्र एक समस्या है।

उपपुस्तक उद्धरणों में अभिव्यक्त जेनेन्द्र ओ की व्याख्या के अनुसार प्रकृत स्त्री तथा प्रकृत पुरुष का परस्पर आकर्षण उनके प्रकृत सम्बन्ध का आधार है। दोनों एक दूसरे के प्रति सहज उन्मुख होने हैं, दोनों एक दूसरे को अपने भीतर समा लेना चाहते हैं। उनका यह सम्बन्ध आशिक सम्पन्न तथा आशिक स्पर्श में व्यक्त होता है। दोनों ओर विजय की कामना के साथ उत्सर्ग की भावना भी होती है। सुनीता हरिप्रसन्न पर विजय पाना चाहती है, फिर भी समर्पित हो जाती है। हरिप्रसन्न सुनीता पर समर्पित होना चाहता है, परन्तु विजय की आकांक्षा बार-बार उसे पीछे खींच लेती है। परन्तु श्रीकान्त क्या चाहता है? सुनीता पर विजय? पत्नी के नीचे छिपी प्रेयसी को, सुनीता के नीचे बहून गहरे बँटी प्रकृत स्त्री को पाना? जो भी हो, उसका समर्पण अद्भुत है।

‘सुनीता’ वास्तव में एक प्रश्न-प्रधान कलाकृति है। उसे पढ़ने-पढ़ने स्थल-स्थल पर अनेक प्रश्न हमारे सामने आते हैं। अमुक ने ऐसा क्यों कहा? अमुक ने ऐसा क्यों किया? अमुक ने ऐसा क्यों नहीं कहा यथवा किया? यदि ऐसा होता तो क्या होता? यदि ऐसा न होता तो क्या होता? ये प्रश्न पाठक की इतनी उलझा लेने हैं कि घटना-क्रम के प्रति उसकी उत्सुकता भी किसी सीमा तक दब जाती है। परन्तु इन सारे प्रश्नों के मूल में वस्तुतः केवल तीन समस्याएँ हैं—

(अ) श्रीकान्त क्यों हरिप्रसन्न को अपने यहाँ बुला कर उसे सुनीता की ओर, तथा सुनीता को उसकी ओर उन्मुख करने की प्रत्येक सम्भव स्थिति प्रदान करता है?

(आ) सुनीता—श्रीकान्त की पत्नी—क्यों हरिप्रसन्न की ओर भुक्त होती है, क्यों उससे दूर जाने का अभिनय करती है, क्यों आत्म-समर्पण के लिए प्रस्तुत हो जाती है, और क्यों अन्त में उसके चरण स्पर्श कर लेती है?

(इ) हरिप्रसन्न क्यों पहले सुनीता की ओर झुकता है, और फिर उसे प्रवृत्त पाकर भी विमुख हो जाता है ?

ये मूल प्रश्न हैं । 'यदि इनका समाधान हो जाय तो इन्हीं से सम्बन्धित अन्य अनेक प्रश्न विह्व स्वतः विलीन हो सकते हैं । परन्तु ये प्रश्न जटिल भी हैं । इनका मुनिदिचित, सर्व-सम्मत समाधान अत्यन्त कठिन है । हाँ, व्याख्या अवश्य की जा सकती है ।

श्रीकान्त खुले मन, पुष्ट देह, सम्पन्न परिस्थिति, सुन्दर वर्ण और धार्मिक वृत्ति का एक युवक है जो पक्की सड़क चलते-चलते गृहस्थ बकील बन गया है । वह आधा मन देना नहीं जानता । अपने सहपाठी-मित्र हरिप्रसन्न को उसने पूरा मन दिया है, पत्नी सुनीता को भी पूरा मन देना चाहता है । ससार में केवल इन्हीं दो व्यक्तियों को उसने हृदय में चाहा है, और ये ही दोनों उसके जीवन की सर्वाधिक जटिल समस्याएँ बन गये हैं । हरिप्रसन्न को वह सफल बनाना चाहता है, और सुनीता को सुखी । हरिप्रसन्न में उसने प्रतिभा देखी है, और इसलिए चाहता है कि वह जीवन में कुछ प्रयोजन सम्पन्न करने के लिए भागे बढ़े, कोई 'आइडिया' दे, और यह 'आइडिया' समाज में उगता हुआ और फलता हुआ दीखे । परन्तु हरिप्रसन्न एक क्रान्तिकारी बन गया है, उसने जन्मभूमि के चरणों में अपने को और अपनी प्रतिभा को अर्पित कर दिया है । हरिप्रसन्न का यह आत्म-त्याग श्रीकान्त की समझ में नहीं आता । वह चाहता है कि कलाकार भटकता न रहे, उद्ब्रान्त न रहे, किसी प्रयोजन में नियोजित कर दिया जाए जिससे वह एक बड़ी शक्ति बन सके । सुनीता के प्रति कहे गये उसके अपने शब्दों में, "उसको मार्ग देने के लिए हम झुक भी जायें, हट भी जायें, तो हर्ज नहीं है ।"

सुनीता भी उसके लिए एक समस्या है । वह सुनीता का पति है, और अनेक अर्थों में एक आदर्श पति है । परन्तु उसका दाम्पत्य जीवन पूर्ण नहीं । उसमें कहीं विरोध नहीं है, कहीं कटुता नहीं है, फिर भी वह भावात्मक दृष्टि में पूर्णतया संतोष-जनक नहीं है । उसके विवाह को अभी केवल तीन वर्ष हुए हैं । उसकी पत्नी सुन्दरी है, सुनीता है, पतिपरायणा है । परन्तु उसके घर में अलसता और जड़ता छाती जा रही है । पति-पत्नी दोनों अपने-अपने में बड़े अलग रहते हैं । सुनीता हिन्दू पत्नीत्व के आदर्शों का पालन अवश्य कर रही है, परन्तु पति के साथ उसका भावनात्मक लगाव नहीं है । पति के सामने वह फूल-सी नहीं खिल पाती है । वह कुंठित-सी रहती है, उसका विकास, उसके व्यक्तित्व का विकास-विस्तार रुक सा गया प्रतीत होता है । श्रीकान्त को इस पार्यन्त की गहरी अनुभूति है । वह आरम्भ में ही हरिप्रसन्न को लिखता है— "मैं वकालत करता हूँ, और वह बेचारी भी कुछ साथ देती रही है । लेकिन हम दोनों में कुछ आन्तरिक खेल नहीं । मैं उसे रिश्ता नहीं सकता दीखता ।" और लगभग इसी समय वह सीधे सुनीता से भी पूछता है, "पर कचहरी जाने में देर हो जाए, यह इच्छा करके भी मैं तुम्हें कभी पा सकता हूँ या नहीं ?"

अब प्रश्न यह उठता है कि ऐसी स्थिति में श्रीकान्त को क्या करना चाहिए ? सामान्य व्यक्ति के लिए इस स्थिति में कुछ नया नहीं है। वह सम्भवतः उसमें निहित विषमता की ओर ध्यान भी नहीं देता। परन्तु श्रीकान्त इस अर्थ में सामान्य नहीं है। वह पूरा हृदय देना चाहता है, और पूरा हृदय पाना चाहता है। अतएव पक्की सड़क पर चलने का अभ्यस्त यह पुरुष असाधारण साहस करके जीवन के गहरे समुद्र में फाँट पड़ता है। वह सुनीता के माध्यम में हरिप्रसन्न को सही मार्ग पर लाने का, और हरिप्रसन्न के माध्यम से सुनीता को पाने का, महत् प्रयास करता है। दोनों ही उसे प्रिय हैं। वह दोनों का विकास चाहता है, दोनों को पूर्ण होने, अपना जीवन सार्थक बनाने देखना चाहता है। दोनों के लिए वह भारी त्याग कर सकता है, और करता है। वह सुनीता के मन में हरिप्रसन्न के प्रति जिज्ञासा के भाव भरता है, हरिप्रसन्न तथा सुनीता को निकट लाने का प्रत्येक सम्भव प्रयत्न करता है, और अक्सर अपने पर अपने आप को कुछ समय के लिए उनके बीच से हटा लेता है। अन्त में उसे अपने उद्देश्य में आंशिक सफलता भी मिलती है। हरिप्रसन्न को तो वह अपनी धारणा के अनुसार नहीं सुधार पाता। परन्तु सुनीता को पा लेता है। कम से कम लगता ऐसा ही है।

सुनीता की समस्या भी इससे कम जटिल नहीं है। परन्तु वह दूसरे प्रकार की है। उसके पीछे कोई सुनिश्चित उद्देश्य नहीं है। वह जीवन के अज्ञान सागर में डूब कर कोई मोती खोजने का प्रयत्न नहीं करती, केवल उसकी उड़ाम सहरी के साथ बहती रहती है। उसके प्रकृत नारीत्व की एक उत्ताल सहरी उसे तट पर से खींच ले जाती है, और अन्त में न जाने कहाँ-कहाँ घुमाकर फिर सामाजिकता की उसी डोम आधार-भूमि पर छोड़ जाती है। सुनीता उसके प्रति विद्रोह नहीं करती, केवल बहती रहती है, निर्लिप्त-निर्विकार भाव से बहती रहती है, मानो वह स्वयं एक प्रयोगन माय हो, मानो वह एक युद्धस्थल मान हो जहाँ प्रकृत और आरोपित तत्परन्त हैं।

वह उच्चशिक्षिता है, सुन्दरी है, और युवती है। साहित्य तथा संगीत में उसकी अच्छी पैठ है। संक्षेप में, वह "विरलों में विरल" है। उसके विवाह को तीन वर्ष हो चुके हैं, परन्तु परिवार-नियोजन के युग से पूर्व की यह नारी अभी तक निस्मनान है। उसका नारीत्व अभी सार्थक नहीं हुआ है, उसका मानृत्व अभी अपरिपूर्ण है। सम्भवतः इसीलिए वह अपने वर्तमान से पूर्णतया अनुष्ट नहीं है। "पानी बहने-बहने कही बंध गया है" और उसका जीवन कुठित हो गया है। वह अपने भागों और फँसे निरानंद को देखती है, समझती है, और यह भी जानती है कि वह जीवन के किवाड़-सिद्धकियाँ खोल देने पर ही दूर हो सकता है। उसके जीवन में घुटन है, उसे खुले पवन की आवश्यकता है।

इस स्थिति में हरिप्रसन्न उसके जीवन में प्रवेश करता है। आरम्भ में वह हरिप्रसन्न के प्रति एक प्रकार का बौद्वरूप रखते हुए भी उसे कुछ मनसो समझती है। फिर धीरे-धीरे वह उसके लिए एक विनोता, एक गोरखधंधा बन जाता है। इस

प्रकार प्रथम भेंट के समय हरि उसके सामने एक पूर्णतया अपरिचित व्यक्ति के रूप में नहीं आता। भेंट होने के पश्चात् आकर्षण शीघ्रता से बढ़ता है, जैसे उर्वर भूमि में बोया गया बीज शीघ्रता से उगता तथा पनपता है। वह हरि की विचित्रता में सिचती है, और उसके दाम्पत्य जीवन का नीरस वातावरण तथा श्रीकान्त का आग्रह इसमें सहायक होने हैं। हरि में यदि ऐसा कृष्ट है जो श्रीकान्त में सुनीता ने कभी नहीं पाया तो सुनीता में भी कुछ ऐसा है जो हरि के लिए सर्वथा नवीन तथा सुखद है। परिणामतः वह भी सुनीता की ओर सिचता है, और शीघ्र ही हरिप्रमत्त हरिप्रमत्त नहीं रह जाता, और सुनीता सुनीता नहीं रह जाती। दोनों के आवरण हट जाने हैं। एक के भीतर का सार्वत पुरुष उभरता है, एक के भीतर की प्रकृत नारी उभर कर ऊपर आ जाती है। दोनों के बीच स्पर्शा तथा सम्पर्क का चक्र चलने लगता है, जिसका मोहक चित्रण प्रस्तुत उपपदान का विशेष आकर्षण है। इस सम्बन्ध में ध्यान देने की बात यह है कि सुनीता कुछ ही दिनों में हरिप्रमत्त के साथ जितना मूल जाती है, जिस आत्मोपमा, अधिकार-भावना और असक्रोच के साथ उसमें बोलने लगती है, उतना श्रीकान्त के साथ तीन वर्ष के वैवाहिक जीवन में भी सम्भव नहीं हो सका था।

सुनीता के चरित्र की एक और विशेषता भी ध्यान देने योग्य है। "उसके जी में बहता है कि यह जो उसके बाहर दुनिया फैली है वह यह सब-कुछ देने, सभी कुछ देव डाले। किन्तु पति के सम्बन्ध में पाती रही है कि कर्तव्यपरायणता और जीवन में यम-नियमादि पालन ही उनके लिए सब कुछ है, बिम्ब का चित्र-वैचित्र्य उनके लिए कुछ भी नहीं है। उस नारी के मन ने तो अभी तक कभी यह कहना छोड़ा नहीं कि बिम्ब भी बोले। पर पति के अनुगमन में वह भी बिम्ब की ओर से मुँह फेरकर अन्तर्मुखी होने की महत्ता पर चित्त लगाती रही है।" ऐसी स्त्री के लिए हरि जैसे पुरुष का आकर्षण स्वाभाविक है।

यही आकर्षण विकसित होकर सुनीता के नयनक अन्तर्द्वन्द्व का कारण बन जाता है। वह एक सुमंजस, जागरूक नारी है। वह समझती है कि वह एक पुरुष की पत्नी है और पत्नीत्व की मर्यादाओं का निर्वाह करना उसका कर्त्तव्य है। इसीलिए वह आरम्भ में ही मर्यादा को अपनी ढाल बनाकर बीच में ले आती है और हरिप्रमत्त के साथ उसके विवाह की योजना बनाने लगती है। परन्तु उसके भीतर की प्रकृत नारी इन मर्यादाओं में बँधकर नहीं रहना चाहती। वह बार-बार विद्रोह कर उठती है। हरि का संकोच, उसका पलायन, सुनीता के नारीत्व को चुनौती से देते प्रतीत होते हैं। उसका मन विद्रोह की आकांक्षा में भर जाता है और वह हरि की तत्त्वाभंग करने के लिए कटिबद्ध मनका बन जाती है। अपने स्त्रीत्व से साक्षात् वह मोचती है, "बस स्त्री इसलिए है कि पुरुष को अपने से निरपेक्ष रहने दे और महाप्रकृति को बन्धा?"

अपने इस अभिमान में सुनीता नारीत्व के प्रत्येक अस्त्र का प्रयोग करती है। वह अधिकार-भावना का प्रदर्शन करती है, मान करती है, निमंत्रण के संकेत प्रसारित

करती है, दूर जाने का अभिनय करती है, और बहुत निकट आकर "पकड़ मे आने के लिए खुली" खड़ी हो जाती है। परन्तु हरिप्रसन्न की ओर से उसे अपेक्षित प्रतिदान नहीं मिल पाता। वह मुनीता की ओर खिंचकर भी, उसके बहुत निकट पहुँचकर भी, बार-बार सकोच में बँध जाता है और आदर्श की शरण खोजने लगता है। इसे अपनी पराजय मानकर मुनीता अत्यधिक आर्त और कातर हो जाती है, परन्तु उसका नारीत्व अभी पराजय स्वीकार करने को तैयार नहीं है। यहाँ आकर उसका अन्तर्द्वन्द्व प्रबलतम हो जाता है। एक ओर वह कहती है—“मेरा विश्वास मुझे देते जाओ। वह मुझसे से खिसका जा रहा है। क्या विवाह लौकिक नीति ही है? क्या वह धर्म भी नहीं है?” दूसरी ओर उसका नारीत्व हरिप्रसन्न को चुनौती देते हुए कहता है, “देखो, तुम भागते हो तो भागो। लेकिन अपने से कहाँ भागोगे? कुछ भी तुम्हें नहीं रोक सकता, यह ठीक है। किन्तु स्वयं तुम अपने को नहीं रोक सकते, क्या यह भी ठीक नहीं है?”

श्रीकाल के बाहर चले जाने पर अपने घाप को हरिप्रसन्न के साथ प्रकली पाकर उसके भीतर का यह सघर्ष भयानक रूप धारण कर लेता है। पत्नीत्व के, सामाजिक मान-मर्यादा के संस्कार एक ओर खींचते हैं, और उसका प्रकृत नारीत्व, उसकी विजय-कामना, उसकी पूर्णता की भूल, दूसरी ओर खींचती है। और अन्त में नारीत्व की विजय होती है। हरिप्रसन्न के साथ अपने घाप को वन के एकान्त में पाकर वह अपना आखिरी दाँव लगा देती है, और आत्म-समर्पण के लिए प्रसन्न उससे कहती है—“तुम्हें काहे की मिन्नत है, बोलो। मैंने कभी मना किया है? तुम मरो क्यों? मैं तो तुम्हारे सामने हूँ। इकार ब्रह्म करती हूँ?.....तुम चाहते हो तो मुझे ले लो।” परन्तु हरि चाहते हुए भी उसे ले नहीं पाता है, और उसका आखिरी दाँव भी खाली चला जाता है। वह सकोच के भीचे दबे तथा आदर्श के पीछे मुरझित हरि के प्रकृत पुरुष की पूर्णतया अपनी ओर उन्मुख नहीं कर पाती।

परन्तु मुनीता का मतनुन भी उसके साहस के समान ही प्रयत्नशील है। वह पराजय के भार से दबकर बुचब नहीं जाती। वह पराजय में भी “धरी ओ छलनामयी। धरी ओ तू।” बनी रहती है, उसे निस्मकोच स्वीकार करके हरि के चरणों की रज ले लेती है, और इसके तुरन्त बाद पति के पक्ष से लगी कटनी है, “धब मुझे छाड़कर तुम न जाना।”

हरिप्रसन्न के चरित्र में अपेक्षाकृत इतनी जटिलता नहीं है। उसकी समस्या किसी भी युवा पुरुष की समस्या हो सकती है। उसका अन्तर्द्वन्द्व भी आभाधारण नहीं है। सृष्टि आकर्षण और सहज सकोच का यह सघर्ष एक बार प्रत्येक युवा मस्तिष्क में होना है।

हरिप्रसन्न एक गूढ़ चतुर, गूढ़ कर्मण्य, गूढ़ सप्राण युवक था। “वह कम बोलता था, कम मिलता था, और कुशल में अधिक खरा था।” धर्म उनके लिए तर्क का विषय नहीं था, नैतिकता के क्षेत्र, धर्मानुसमाज, के साथ उसका कोई विशेष

सम्बन्ध नहीं था। उसने कनाकार की प्रतिमा थी, और कलाकार की भावरागी भी थी। श्रीकान्त ने इस प्रतिमा को पहचान लिया था। वह चाहता था कि हरि का कनाकार फने-टूटे। परन्तु हरि देश-भक्ति के प्रवाह में पड़ाई-निछाई छोड़कर कान्ति-कारी बन गया था। अंग्रेजी शासन तथा दमन के उस युग में कान्तिकारी होने का अर्थ था यायावर होना, आचारा होना, नुक-छिन्न कर योजनाएँ बनाना, नुक-छिन्न कर ही उन्हें कार्यान्वित करना, और फिर माखेट के पशु की भाँति श्राग लेकर इधर-उधर भ्रमना। इस आचारणी में कनाकार का पनपना सम्भव नहीं था। श्रीकान्त इस कारण चिन्तित था। अतएव उसने सुनीता के माध्यम से हरि को सुनियोजित करने, तथा उसके माध्यम से सुनीता को पाने की अपनी योजना बनायी। इस प्रकार हरिप्रसन्न श्रीकान्त तथा सुनीता के जीवन में आया।

परन्तु एक बार इस जीवन में आकर फिर उसके लिए मुक्त होना बड़ा कठिन प्रतीत होने लगा। मोह-मग्न में बँधकर वह कसमसाने लगा। सुनीता में उसने कुछ ऐसा देखा जो उसके लिए सर्वथा नया, और अत्यधिक काम्य था। उसके भीतर का पुष्प घोंगड़ाई लेकर जाग उठा और तुष्टि के लिए छटपटाने लगा। परन्तु नागी के साथ पुरुष के प्रथम साक्षात्कार का जो अज्ञात-सा भय-मिश्रित संकोच स्वभावतः दोनों और होता है वह हरि के भाड़े आया। उसने उदासीनता का आवरण ओढ़ लिया, मानों सुनीता से उसे कोई अपेक्षा ही न हो। परन्तु सुनीता के प्रहारों से उदासीनता की यह प्राचीर धीमे ही टूट गयी। हरिप्रसन्न का मन एक उद्दाम जिज्ञासा से भर गया और वह फिर सुनीता की ओर उन्मुख होने लगा। तब उसने पलायन का सहारा लिया। परिणाम इस बार भी वही हुआ। दूर रहकर भी वह असल नहीं रह सका, और उसकी विवशता उसे फिर सुनीता के पान लीच लायी। अन्त में उसने आदर्श का मौल पकड़ा। उसका संकोची हृदय यह स्वीकार नहीं कर पा रहा था कि सुनीता प्रेयसी बनकर उसके पास रहे। परन्तु सुनीता का पास रहना आवश्यक था। अतएव उसके मस्तिष्क ने सुनीता के लिए एक नयी भूमिका निर्धारित की। सुनीता कामिनी ही नहीं, दुर्गा भी थी, छतनामयी ही नहीं प्रेरणामयी भी थी। उसने प्रेरणा-मूर्ति के रूप में सुनीता को अपने साथ दान की बैठक में ले जाने की योजना बनायी। पल्लु वन में पहुँचकर इन आत्म-श्रवचना का आवरण भी हट गया, और क्षण भर के लिए वह पुरुष, मात्र प्रकृत पुरुष बन गया। पल्लु केवल क्षण भर के लिए, जैन प्राकाम में दिवनी चमकती है। तुरन्त ही भय की भावना ने उसके आवेश को दबा दिया, और संकोच ने उसे पलायन की ओर प्रवृत्त कर दिया। वह सुनीता के पान में हट गया, और उसके जीवन से निवृत्त न जाने कहाँ चला गया।

परन्तु क्या यह वास्तव में उनकी विजय थी? यह कहना कठिन है। यदि विजय थी तो उसे इसने क्या उपलब्धि हुई? कौन-सी वैजयन्ती उसके हाथ लगी? उसने ऐसा क्या पा लिया जो श्रीकान्त को नहीं मिला? वास्तव में उसके इस पलायन के पीछे सजग नैतिकता की कोई धारणा नहीं थी। धर्म का नियेष भी नहीं था।

देरा-सेवा की अनिवार्यता भी नहीं थी। वहाँ या केवल संकोच, प्रथम साक्षात्कार के समय एक अन्तर्मुखी युवा हृदय का सहज संकोच ! यदि सुनीता उस समय उसकी एक उँगली भी पकड़ लेती तो सम्भवतः वह उसे छुड़ाकर कहीं भी न जा पाता।

प्रस्तुत प्रश्नों की उपर्युक्त विवेचना के पश्चात् यह कहना अनुचित नहीं होगा कि 'सुनीता' में जीवन के एक अंग का यथार्थ चित्रण प्रस्तुत किया गया है। जीवन ऐसा ही होता है। तूफान आता है और तर-पल्लवों को झुकमोर कर चला जाता है, और प्रकृति के कार्य-कलाप फिर पूर्ववत् चलने लगते हैं। परन्तु जो वृक्ष तूफान के साथ समझौता नहीं करता, उसके सामने कुछ क्षणों के लिए झुक नहीं जाता, वह टूट जाता है। 'सुनीता' के सभी पात्र समझौता करना जानते हैं। एक हरिप्रसन्न नहीं कर पाया। परन्तु उसका अपना असर एक संसार था। उसी से निकलकर वह कुछ काल के लिए मंच पर आया था, लौटकर फिर उसी में चला गया। सुनीता ने जीवन से समझौता कर लिया, श्रीकान्त पहले ही कर चुका था। यही जीवन का यथार्थ स्वरूप है।

परन्तु यह जीवन का नैतिक स्वरूप नहीं है। हरिप्रसन्न अथवा सुनीता के आचरण का नैतिक औचित्य सिद्ध करना अत्यन्त कठिन है। श्रीकान्त का आचरण भी पूर्णतया नैतिक नहीं कहा जा सकता। परन्तु इस सन्दर्भ में हमें यह नहीं भूलना चाहिए कि प्रत्यक्ष रूप से नैतिकता की प्रतिष्ठा करना कलाकार का कार्य नहीं होता। वह जीवन को देखता है, उसकी व्याख्या करता है, और कला के माध्यम से अपने इस जीवन-दर्शन को प्रसारित करता है। नैतिकता की प्रकृति प्रादुर्भासी होती है, अतएव एक यथार्थवादी उपन्यासकार के लिए सदा उसकी रक्षा करना सम्भव नहीं होता। उसकी कला नैतिक नहीं होती। परन्तु वह अनैतिक भी नहीं होती। वह वस्तुतः नैतिकता-निरपेक्ष होती है।

इसके प्रतिरिक्त, नैतिकता का एक व्यक्तिगत पक्ष भी होता है, जिसका 'सुनीता' में अभाव नहीं है। उसके पात्रों का आचरण लौकिक नैतिकता की दृष्टि से चाहे जैसा हो, परन्तु व्यक्तिगत रूप में प्रत्येक अपने प्रति, तथा एक-दूसरे के प्रति सच्चा है।

सामाजिक संचेतना की यथार्थवादी अभिव्यक्ति

सलिल गुप्त

‘काल’ प्रसाद जी का प्रथम उपन्यास है जो सन् १९२९ में प्रकाशित हुआ था। प्रसाद जी मूलतः कवि थे। अस्तु प्रश्न यह उठता है, कि ऐसे कौन से कारण थे जिन्होंने कवि प्रसाद को उपन्यास-क्षेत्र में भी कलम चलाने को बाध्य कर दिया होगा ? उत्तर स्पष्ट है : कवि जब भावुकता के सिन्धु में उतरकर सत्य के मोती खोजता है तब जीवन का क्लृप्त यथार्थ ही कँकड़े और घोघे के समान अधिक संचित होता है भावुक कवि उस भयानक और बीभत्स सत्य को देखकर गा उठता है “ले चलन मुझे भुलावा देकर, मेरे नाविक धीरे धीरे।” आलिर क्यों ? यह पलायनवादी स्वर क्या जीवन से, समाज से, और सघर्ष से पलायन की ओर सकेत करता है ? कदापि नहीं। अस्तु, कवि यथार्थ को अनुभव करता है और पलायनवादी या निराशाजन्य स्वरों से उस शान्ति की ओर इंगित करता है जिसे वह घुट-घुट कर जीता है इसके साथ ही अपनी कुण्ठाओं को अभिव्यक्ति देकर नये समाज की स्रचना की ओर भी सकेत करता है। यह कविता की पुष्टभूमि है। घट जहाँ, कवि की भावुकता बौद्धिकता में परिणत हो जाती है वही उपन्यास का आधार लेकर वह यथार्थ की अभिव्यक्ति करने लगती है : कविता जिसका सकेत मात्र देती है, उपन्यास उसी को स्पष्ट शब्दों में व्यक्त करता है। कविता और उपन्यास में यही मूल अन्तर है, जिसने कवि प्रसाद को उपन्यासों पर भी कलम चलाने को बाध्य किया। प्रसाद जी ने यथार्थ की आत्मा को भली भाँति समझा है। “उस व्यापक दुख सबलित मानवता को स्पर्श करने वाला साहित्य यथार्थवादी बन जाता है। इस यथार्थवादिता में अभाव, पतन और वेदना के अंग प्रचुरता से होते हैं। वेदना से प्रेरित होकर जन-साधारण के अभाव और उनकी वास्तविक स्थिति तक पहुँचने का प्रयत्न यथार्थ साहित्य करता है।”

प्रेमचन्दोत्तर उपन्यासकारों में प्रसाद जी का नाम, यथार्थवादी उपन्यासकारों के परिप्रेक्ष्य में, अप्रगण्य है। प्रेमचन्द जी ने अनेक ‘टाइप’ पात्रों के माध्यम से जीवन की अभिव्यक्ति दी किन्तु प्रसाद और प्रेमचन्द जी के पात्रों में हमें बहुत अन्तर

दिखलायी पड़ता है। प्रेमचन्द जी के पात्र जहाँ जीवन की कुम्पता आडम्बर अन्ध-विश्वास और पाप-पुण्य से मग्न हो जाते हैं वही प्रसाद जी के पात्र अभिनव सचेतना से युक्त हैं और उनका व्यस्तिवादी दृष्टिकोण रुढ़ियों और मान्यताओं के विरुद्ध क्रान्ति की नदीन भूमि प्रस्तुत करता है उनके उपन्यासों के सभी पात्र जीवन को सही ढंग से जीना चाहते हैं और सामाजिक परिवेश का एक बदला हुआ चित्र प्रस्तुत करने हैं। प्रस्तु प्रसाद जी ने समाज की तहों को खोलकर उसके गहरे स्वरूप को प्रस्तुत किया तथा उसके मूल को भी भली भाँति पहचानने का पूरा-पूरा प्रयत्न किया। केवल भूटे आदर्शों की स्थापना करने का भार उन्होंने अपने कंधों पर नहीं लाया।

“एक स्त्री पास हो प्रतिन बसन में बँठी है। उसका घूँघट आँसुओं से भीग गया है और निराश्रय पड़ा है—एक ककाल।” यह ककाल विजय का है। उन विजय का जो समाज की कठोरता, जर्जरता और धार्मिक पाखंड में पराजित हुआ। विजय का ककाल, विजय का नहीं, बल्कि उस समाज का प्रतीक है जिसके आदर्श खोखले हैं। कठोरता की प्रस्थियों के मध्य में सहज मानवीय पीड़ा और संवेदन का शून्य है। इस उपन्यास का नायक विजय वस्तुतः खोखलेपन का प्रतीक है जो नाम-करण की सार्वभौमता की ओर भी हगित करता है। यह खोखलापन समाज की चिर-प्रचलित रुढ़ियों के नीचे छिपी पाशव बृत्ति है। जो आदर्शों के भूटे आवरण के अन्दर धीरे धीरे समा करती है, जिसकी बदहू व्यक्ति की स्वच्छन्दता के लिये मृत्यु के समान घातक है।

तो क्या विजय की मृत्यु विद्रोही स्वरों की पराजय है? वस्तुतः नहीं, क्योंकि उसके कुचले जाने पर भी, एक ध्वनि निरन्तर गूँजती रहती है कि समाज की ये रुढ़ियाँ और अधविश्वास, जिसने व्यक्ति को कसकर जकड़ रखा है, विकास मार्ग के लिये अवरोध हैं मर्याद के लिए भीमत्स हैं। तभी तो तारा (यमुना) की अंतश्चेतना में भी चिन्तन का यही ज्वार निरन्तर हिमोंरे लेता रहता है। “भीतर जो पुण्य के नाम पर धर्म के नाम पर, गुलछरें उड़ा रहे हैं, उसमें वास्तविक मूल्यों का कितना भाग है, यह पत्तलों के लूटने का दृश्य बता रहा है। भगवान तुम श्रुतंयामी हो।”

इस उपन्यास में प्रसाद जी ने समाज को पूरी तरह नग्न कर दिया है। उसके एक एक आवरण को उखाड़ कर उस सत्य को दिखाया है जिसमें हमारा समाज धूँट-धूँट कर जीता है। और मानवगत स्वाभाविक आकांक्षाएँ सिसक-सिसक कर दम तोड़ती हैं। समस्त उपन्यास में यद्यपि जीवन से पूर्ण साक्षात्कार तो नहीं है किन्तु धार्मिक आवरण में समाज के अनेक खोखले आदर्शों से साक्षात्कार अवश्य है जिसके माध्यम से, सामाजिक कुरीतियाँ, अन्ध-विश्वास और तत्सम्बन्धी अनेक आडम्बरों का स्पष्ट प्रत्यक्षीकरण होता है। विशेषकर पाप और पुण्य की व्याख्या करने वाले धर्म के उन धर्मों का स्पर्श है जिन्हें हम पुण्य की परिभाषा देने हैं, किन्तु छूने पर पाप का अग्रहणीय ताप हाथों को जलाने लगता है और आस्था धूँसा में परिवर्तित होकर दूर भागने लगती है अथवा विद्रोह बनकर उसे चीखल कर देना चाहती है।

निरंजन और पादरी वायम के चरित्र इस उपन्यास में धार्मिक आडम्बर और मिथ्या विश्वास के चोरे में ढके कुलबुनाते कीड़े हैं। प्रारम्भ में जब निरंजन का व्यक्तित्व पाठक के समक्ष आता है तो पाठक की अदृष्ट आश्रय हो उठती है। उसका दिव्य व्यक्तित्व मानव-कल्याण के लिए वरदान स्वरूप दिखनायी देता है परन्तु किशोरी का परिचय और अतीत की स्मृतियाँ उसके ओढ़े हुए आडम्बर को हिमा कर रख देती हैं—

“जगत तो मिथ्या है ही, जिसके जितने कर्म हैं, वे भी माया हैं। प्रमाता जीव भी प्राकृत है क्योंकि वह भी अपरा प्रकृति है। जब विश्वास मात्र प्रकृति है तो इसमें अलौकिक अभ्यात्म कहाँ? यही खेल यदि जगत बनाने वाले का है तो मुझे भी खेलना चाहिए।”

सयम की दीवार चरमरा कर बैठ जाती है। अभ्यात्म की प्राकृतिहीन रेखाओं का त्रिकोण जोड़ो से टूटकर बिभ्रुत्वलित हो जाता है। निरंजन का दिव्य व्यक्तित्व मानवीकरण के संधि में दल जाता है। किशोरी का समर्पण उसका जीवन बन जाता है मानव की स्वाभाविक प्रकृति। जब मनुष्य जीवन के यथार्थ को निस्पृह होकर स्वीकार कर लेता है तब पाप-मुण्य की सक्षम रेखा निरपेक्ष मिट्ट हो जाती है। वह जीवन को भीने पड़ता है, भोगने लगता है। मनुष्य को खींची हुई सारी सीमाएँ व अभ्यात्मवादी धारणाएँ उसकी स्वाभाविक मनोवृत्तियों के खेल से खंडित हो जाती हैं लेकिन इस स्वाभाविक मनोवृत्तियों की स्वच्छन्दता का अन्त पाशव प्रवृत्ति में आकर होता है। निरंजन के प्रेम का मयुर आकर्षण शर्न-शर्नः विधवा रामा की ओर बढ़ता हुआ पशुता पर उतर आता है। प्रेम की स्वर्णित अनुभूति वासना मात्र बनकर रह जाती है।

निरंजन और किशोरी के मयोग में मनुष्य का मनोवैज्ञानिक चिंतन भी इस सम्मिलन के माध्यम से बड़े ही सहज ढंग से व्यक्त हुआ है। साहचर्य से मनुष्य की अतीत की स्मृतियाँ जगमगाने लगती हैं। उसकी दमित आकांक्षाएँ ज्वालामुखी के समान विस्फोट कर देती हैं। सयम का थोड़ा हुआ देवत्व उसकी मनुष्यता बनकर ललकारने लगता है। यही कारण है कि निरंजन अपने देवत्व के कौपीन को उतार फेंकता है और किशोरी को समर्पण को निश्चल भाव से स्वीकार करता है। भागना चाहकर भी वह अचेतन की दमित कामनाओं से राग नहीं पाता है स्वीकार करता है, मजबूर होकर स्वीकार करता है। “यही खेल यदि जगत बनाने वाले का है तो मुझे भी खेलना चाहिए।”

अवध यौन सम्बन्ध इस उपन्यास की प्रमुख समस्या है। इन अवध यौन सम्बन्धों के परिणामस्वरूप जारज पुत्रों की एक अच्छी सखी भीड़ हमें उपन्यास के अन्दर दिखलायी पड़ती है। शोचन्द की वास्तविक धर्मपत्नी किशोरी है जो अपने बाल-सहचर निरंजन स्वामी से पहले पुत्रपणा की तृप्ति हेतु अवध सम्बन्ध स्थापित

करती है किन्तु यौन तृप्ति का अपार आनन्द पाकर वह अनवरत निरजन स्वामी के साथ रहने लगती है। इन दोनों के अवैध सम्बन्धों से जारज पुत्र विजय का जन्म होता है। इसके साथ ही सबसे विचित्र बात तो यह है कि विजय के जीवित रहते किशोरी यमुना के पुत्र को दत्तक रूप में स्वीकार कर लेती है। साथ ही अपने पति का त्याग भी कर देती है। किशोरी का पति श्रीचन्द यह जानते हुए भी कि किशोरी और निरजन दोनों का आपस में अवैध सम्बन्ध है, चुप रहता है तथा किशोरी का भरण पोषण भी निरन्तर धार्मिक सहायता देकर करता है। इसके मूल में छिपी है चन्दा नामक विधवा की अपार सम्पत्ति और उससे अवैध सम्बन्ध। चन्दा के धन की प्राप्ति करने के लिए किशोरी से श्रीचन्द यह प्रस्ताव भी रखता है, कि विजय का विवाह चन्दा की कन्या से कर दिया जाय। कंसी बिडम्बना है और कितना घृणित स्वरूप है। शुद्ध निरंजन को पहले एक दिव्य आत्मा के रूप में पाठकों के सामने धाता है, अपनी बाल-सहचरी किशोरी को धारम समर्पण कर देता है। यहाँ तक कि सम्पासी जीवन को त्याग कर गृहस्थ जीवन को भी स्वीकार कर लेता है। यमुना, जो पहले तारा थी वह भी जारज-सतान है और रामा नामक विधवा की पुत्री है। यमुना का चरित्र इस उपन्यास का सबसे उज्ज्वल चरित्र है और पाठकों की संवेदना उसके साथ जुड़ जाती है। यमुना जीवन का भादशांशही स्वरूप है और नारी की श्याममयी मूर्ति। मंगल, जो कि सरला का पुत्र है, और जारज सतान है, यमुना को वेश्यागृह से बचाकर निकाल लाता है। यमुना उसे पाकर विभोर हो उठती है और अपने जीवन में एक नया संचार पाती है। वह अपने को मंगल के घरों में समर्पित कर देती है परन्तु वेश्या की वेदयालय से निकाल कर गृहिणी बनाने वाला साहसी मंगल कामरों की तरह विवाह के दिन उसे छोड़कर भाग जाता है। यमुना सम्पूर्ण जीवन में तपकर भी पातिव्रत धर्म का पालन करती है और मंगल के अवैध पुत्र को जन्म देकर सत्तार की विपमताओं की शत्रुताओं के घूँट के रूप में पीती रहती है परन्तु मंगल प्रेम में धोखा देता है। बेचारी यमुना को और अन्न में विवाह करता है। मुसलमान बाकू पूजक की पुत्री गाला से। पादरी बायम जोकि सरला का अवैध पति है धार्मिक ब्राह्मणों के भीतर छिपा एक भयानक भेड़िया है। विजय और घण्टी को आश्रय देकर, वह घण्टी के यौन-रस को बखना चाहता है। विजय जब ताने वाले की हत्या करके भाग जाता है और भिखारी बन जाता है तब पादरी बायम अपनी अतृप्त वासना की पूर्ति घण्टी से करना चाहता है। जबकि सता का चरित्र वह पहले ही भ्रष्ट कर चुका है। इस प्रकार अवैध यौन-सम्बन्धों और जारज पुत्रों की भीड़ इस उपन्यास की आत्मा बनकर सर्वत्र विद्यमान है।

इन अवैध यौन सम्बन्धों और जारज पुत्रों का जो जाल प्रताप जो ने बिछाया है और उलझाव पैदा किये हैं, वे निरर्थक नहीं हैं। यौन भाव की अतृप्ति मानव-मनोवृत्ति की स्वाभाविक माँग है जिसे समाज के कठोर नियम अपनी गृह्यता से जकड़े रहते हैं। विधवा-विवाह के न होने से विधवाएँ हमारे सामने समाज का कलंक

वनकर आती हैं। विधवा स्त्रियाँ हमारे समाज के लिये समस्या हैं जिसकी ओर प्रसाद जी ने संकेत किया है। चन्दा और रामा अपने पतियों के देहावसान के पश्चात् अपनी यौन प्रवृत्ति की तृप्ति हेतु ही श्रीचन्द और गुरु निरञ्जन से अवैध सम्बन्ध स्थापित करती हैं। श्रीचन्द और किशोरी का विवाह धनेक विवाह परम्परा की ओर संकेत करता है। अनमेल विवाह के परिणाम स्वरूप सामाजिक विभ्रंशिता स्वतः ही उत्पन्न हो जाती है जिसका स्पष्ट उदाहरण है विधवा। बाल-विवाह की समस्या को प्रसाद जी ने घण्टी के माध्यम से प्रस्तुत किया है। घण्टी के बाल-विधवा हो जाने पर यौन तृप्ति की स्वाभाविक माँग उसे स्वच्छन्दतावादी विचारों की ओर खींचती है और इसीलिये वह सामाजिक आडम्बरो को छोड़कर जीने के लिये रघुनाथ भी तैयार नहीं होती। घण्टी सामाजिक मर्यादाओं और मान्यताओं को खुले-आम प्रत्यूक्ति करती है, उन पर ठोकर मारती है और उपहास करती है। इस प्रकार अनमेल-विवाह, विधवा-विवाह और बाल-विवाह तथा समाज द्वारा प्रेम सम्बन्धों की प्रत्यूक्ति ही अवैध-यौन-सम्बन्धों और जारज पुत्रों के लिये उत्तरदायी है। यौन की द्रव्य मानव की स्वाभाविक प्रवृत्ति है जिसे समाज अपने कठोरतम बन्धनों से बांधकर भी रोक नहीं सकता। यही इन समस्याओं के मूल में है।

परन्तु इन अवैध यौन सम्बन्धों से जहाँ एक ओर समाज टूटता है वहीं इसकी ओर आदमी भी टूटता है। जीवन का ममस्त मोक्ष केवल यौन-तृप्ति में ही नहीं होता। इसके परे भी कुछ है और वह है आत्मिक शांति। यौन-तृप्ति और धन का अपार भण्डार मनुष्य को आत्मिक सुख और शांति नहीं दे सकते। कठिन परिस्थितियों, मुसीबतों और मधुरों में उलझा आदमी भी आत्मिक सुख का अनुभव कर सकता है परन्तु यह आवश्यक नहीं कि सौंदर्य के रनिवास में रहकर और सम्पत्ति के शिखर पर बैठ कर भी वह आत्मिक सुख का अनुभव कर सके। इसीलिये टूटा हुआ आदमी अपनी दमित आकांक्षाओं और आत्मिक सुख के साथ समन्वय स्थापित करने के लिए मजबूर हो जाता है। इस उपन्यास में किशोरी और श्रीचन्द का मिलन, मंगलदेव और गला का विवाह, निरञ्जन का गृहस्थ जीवन त्याग घटी और यमुना का संवेदनशील व्यक्तित्व मानव की समन्वयात्मक प्रकृति के प्रतीक हैं। इन सबका त्याग और सुधार जीवन के साथ नया समझौता है। यह समझौता केवल समझौता ही नहीं बल्कि समाज, परिस्थिति, व्यक्ति और नियति का व्यापक स्वरूप है जो मानव और समाज को समन्वय करने के लिए बाध्य कर देता है।

यद्यपि इस उपन्यास में घटनाओं की बटुला, और नाटकीयता सर्वत्र पायी जाती है परन्तु जीवन के उत्पादन और चारित्रिक विकास में बाधक नहीं होती है। सभी घटनाएँ निरन्तर एक-एक कर सामने आती हैं और कथानक का सूत्र वनकर उपन्यास को गति देती हैं। हाँ, संवे-नम्ये भाषण प्रचलित लगते हैं और कहानी के विकास में अवरोध उत्पन्न करते हैं। इस उपन्यास की सबसे बड़ी कमजोरी यह है कि सभी पात्र बार बार एक ही स्थान (जैसे हरिद्वार, काशी और मयूरा आदि)

में आकर स्वतः झुकते हो जाते हैं। यह वनावटीपन पाठक को असरने वाला है लेकिन इसमें प्रसाद जी का दोष नहीं क्योंकि नाटको की प्रवृत्ति वह उपन्यास में भी छोड़ नहीं सके हैं बार-बार पात्रों के एक स्थान पर एकत्र हो जाने से ऐसा लगता है जैसे पात्रों के घूमने का सकेत स्वतः प्रसाद जी कर रहे हों। घटनाघो की बहुलता भी नाटकीय प्रयोग में प्रयुक्त है जो कि कथानक का जोड़ बनकर सदैव उपस्थित हुई है। प्रत्येक घटना एक समस्या की ओर सकेत बन कर आयी है।

कथानक में प्रयुक्त सभी नाटकीय घटनाएँ और रहस्य पूर्ण प्रसंग चल-चित्रों की शैली को आत्मसात किये हैं। मुलेनार (यमुना) का बेरयालय से भागना, पिता का ट्रेन पर मिल जाना, विजय पर पादरी के घर के समीप प्रहार, श्रीचन्द का अमृतसर से भागमन, मंगल के गले का त्रिकोण, भिलारी द्वारा कथा का उद्घाटन, आदि यद्यपि मनोरंजकता की दृष्टि करते हैं परन्तु उपन्यास संगठन के लिए अनुपयुक्त हैं।

प्रसाद जी का यह उपन्यास घोर यथार्थवादी है। यद्यपि इसके सभी पात्र भावुक हैं परन्तु उनमें गुण और दुर्गुण दोनों स्पष्ट हैं। प्रमुख और गौण पात्रों की संख्या लगभग पन्द्रह-सोन्ह है। पात्रों की अधिकता उपन्यास के मर्म को समझने के लिए बाधक सिद्ध हुई है। सभी पात्रों के माध्यम से प्रेम का स्वरूप व्यञ्जित होता है किन्तु अधिकतर वह 'सिक्क' पर आधारित है। केवल यमुना और घटी ही प्रेम की मूर्ति बन कर आयी हैं और उनके स्वरूप में समाज का उत्पीड़न स्पष्ट झलकता है। यमुना और घटी का अरिष पाठको की समस्त संवेदना को अपनी ओर घसीट लेता है। उनके आसुधो में जीवन की कठना और समाज की बदता बूँद-बूँद बनकर गिरती है।

प्रसाद जी का कथानक समाज का जगमग चित्र है जिसका बीभत्स रूप हमें कुछ सोचने के लिये बाध्य करता है। समूचा उपन्यास जीवन के कई अंगों को नयी और उर्वरक भूमि प्रस्तुत करता है। युग-बोध और यथार्थ की ध्वनि कठोर सामाजिक शिलाघो से टकराकर प्रतिध्वनित होती है। प्रसाद जी ने उन्नी ध्वनि को आत्मसात कर शब्द-चित्र प्रस्तुत किया है। अस्तु प्रसाद जी की सभी कविताओं, कहानियों और नाटकों से भी अधिक महत्त्व इस उपन्यास को प्राप्त होता है। प्रसाद जी के अन्य दोनों उपन्यासों से भी यह उपन्यास उत्कृष्ट ही टहरता है क्योंकि तितली भाग्यवादसंवादी उपन्यास है और इरावती अधूरा। अपने आन्तिकारी विचारों को वे इतने सहज और स्पष्ट रूप में इस उपन्यास में व्यक्त कर गये हैं जितनी अभिव्यक्ति के लिए उन्हें सदैव छायावादी निराशावाद में उपमा, उपमेताएँ और रूपक खोजने पड़े हैं।

वस्तुतः प्रेमचन्द के उपन्यासों की बहुत बड़ी कमी को इस उपन्यास में पूरा किया है तथा यथार्थवादी उपन्यासों की शृंखला में एक नयी और बहुत मजबूत कड़ी इस उपन्यास ने जोड़ी है। अतः हिन्दी साहित्य जगत् के लिए 'कंकाल' एक बहुत बड़ी और मजबूती उपलब्धि है जिम्मे न केवल कड़ी ही जोड़ी है बल्कि मविष्य का दिशा-निर्देशन भी किया है।

जीवनव्यापी असफलताओं की सफल गाथा

शंकरदेव अवतरे

गोदान को बचाते हुए भी मुंशी प्रेमचन्द ने हिन्दी साहित्य को गोदान दिया है। यमक-भूलक विरोध है तो श्लेष-भूलक परिहार। गोदान के नामक होरी के प्राणोत्क्रमण के समय पुरोहित दातादीन का स्वर सुनाई पड़ता है कि यही समय गोदान का है। धनिया के पास केवल बीस घाने हैं जो उस दिन की सुतली की बिक्री से प्राप्त हुए हैं। उसने उन्हें ही अपने पति की ठंडी हथेली पर रख दिये और दातादीन से निवेदान किया कि 'घर में न गाय है, न बछिया; यही पैसे हैं, यही इनका गोदान है और पछाड़ खाकर गिर पड़ती है।' बला दान के लिए गाय कहाँ से आती ! यह तो उस किसान के लिए सातवें घासमान की नियामत थी जिसे वह सारे जीवन का हवन करके भी नहीं प्राप्त कर सका था और मरते समय भी उसकी सालसा लिये हुए संसार से बिदा हो रहा था—'मिरा कहा-मुना माक्र करला धनिया ! भव जाता है। गाय की सालसा मन में ही रह गई।'।

अभाव की इससे बड़ी बिडम्बना क्या है जब कोई किसी से कहे कि जीते-जी तो क्या, मर कर भी तुम अमृक वस्तु को प्राप्त नहीं कर सकते। और सचमुच होरी मर कर भी गाय नहीं प्राप्त कर सका। हिन्दू जाति के विश्वास में गाय इस लोक का और परलोक का भी साधन है। होरी को न वह इस लोक में प्राप्त होती है और न परलोक में। कितनी छोटी इच्छा और कितना बड़ा अभाव। सधृता की दृष्टि से भी अमृत्य और गुल्ता की दृष्टि से भी अमृत्य। छोटी-से-छोटी चीज क्यों न हो, जो सर्वथा अप्राप्त है, उससे बड़ी कोई चीज नहीं, यहाँ तक कि भगवान् भी नहीं। एक कृपक की जीवनव्यापी असफलता की मरणावधि कृष्णा 'गोदान' नामक शीर्षक में मनभना रही है (शास्त्रीय भाषा में व्यंजित है)।

और कौन रोक सकता है यदि हम इस 'गोदान' शब्द को एक-दूसरे व्यंश-सन्दर्भ से भी जोड़ दें ? हम कहेगे कि भले ही होरी को मरते समय गोदान नहीं

दिया जा सका फिर भी उसे धमर होना था क्योंकि मरते हुए हिन्दी कथा-साहित्य को गोदान देकर मुंशी प्रेमचन्द ने धमर बना दिया। यदि कोई यह कहे कि हिन्दी का कथा-साहित्य मर तो नहीं रहा था जो उसे गोदान की आवश्यकता पड़ी, तो निवेदन है कि गोदान का एक दूसरा प्रसिद्ध अर्थ 'केशान्त सस्कार' रख लें जो हिन्दू धर्म में किशोर प्रवस्था में सम्बन्ध रखता है (अथास्य गोदानविधेरन्तरम्—कालिदाम)। लार्क्षनिक अर्थ होगा कि मुंशी प्रेमचन्द ने 'गोदान' के रूप में हिन्दी कथा-साहित्य का 'केशान्त' सस्कार किया है यानि उसे वचन से किशोर होने का प्रमाण-पत्र दिया है और युववास्था की ओर जाने का प्रवेशपत्र सोपा है।

और 'गो' शब्द का मनलव 'गाय' या 'केज' ही तो नहीं है, वाणी या सरस्वती भी है जो 'गोदान' शीर्षक को और भी साभिप्राय बनाता है। अर्थ होगा कि 'गोदान' के रूप में लेखक ने अपनी उस वाणी का दान हिन्दी साहित्य को दिया है जो उसकी जीवन-व्यापी साहित्य-साधना का पुष्पल फल है। कहना कठिन है कि हिन्दी-साहित्य में 'गोदान' के समान या समानान्तर किसी और भी कृति का ऐसा नामकरण है जिसमें प्रमिष्टा, लक्षणा और व्यंजना नामक तीनों शब्द धनितया अपने-अपने प्रतिपाद्य को लेकर इतना धर्म-विस्फार पाती हों और जीवन की श्रुतियों के स्वाभाविक सन्तुल्य और विरोध में साहित्य को विषम अलंकार का कौतुक प्रदान करती हों। 'गोदान' उपन्यास का शीर्षक नामकरण के सन्दर्भ में चुनीती देता है धाज के नए युग की नई-नई संवेदना को।

गोदान की आधारभूतता अपने समय की साधारण से साधारण व्याहृतियों में मूर्च्छित है। दूसरी बात यह है कि देश की सार्वभौमिक अभिव्यक्ति इसमें है। प्रापातन लगता है जैसे गोदान में शहर और गाँव की कथाएँ दो ग्यारे-न्यारे जीवन-समूह हैं जिन्हें विज्ञापन के लिए एक ही पत्र में छाप दिया गया है। गोदान में दोहरी कथा का आक्षेप इसी आधार पर आलोचकों ने उठाया है। यहाँ दृष्टिकोण आलोचकों का ही दूषित है, गोदान के लेखक का नहीं। बूझा जा सकता है कि शहर और देहान वा विभाजन भी क्या भारत का विभाजन है? यदि नहीं, तो इन दोनों के जीवन-समूहों को नितान्त निरपेक्ष और परस्पर स्वतन्त्र कैसे कहा जा सकता है? यह तो एक ही वस्तु का भागा-पीछा और अगल-बगल है। जब कथानक का आधार-पलक समूचे भारत की अलख जीवन-संस्कृति है तो किसी ठोरे को कपड़े से अलग लीचकर डोरा मिट्ट करने का क्या अर्थ है? क्या शहर से देहान के प्रभावित होने का सिलमिला आन भी नहीं चल रहा? क्या देहान के लोग किसी-न-किसी आकर्षण से धाज भी शहरों को नहीं भाग रहे? और क्या आन भी देहानों पर अप्रत्यक्ष शासन करने वाले हाथ शहरों में परमिट नहीं काट रहे? यदि इस महज सांस्कृतिक सन्नानि का चित्रण गोदान में हुआ है तो यह उसे महाकाव्यिक उपन्यास होने का गौरव देता है। प्राधुनिक राष्ट्र को अलख अभिव्यक्ति देने वाले आधार-पलक की दृष्टि में गोदान की

वेदना प्रकट करने का प्रस्ताव पास कर दिया जाता है भयवा इसका रूप बट है जो मृतक के परिवार की सक्रिय सति-भुति के लिए प्रयत्न किया जाता है। यदि पहली बात है तो बात खत्म हुई। और यदि दूसरी बात है तो गोदान का उपभुक्त मस्ता उद्देश्य एकागी और सतड़ी है।

होरी के उपलक्षण से सामान्य कृपक-वर्ग की दयनीय दसा का संकेत और पाठको को उसके प्रति करुणा उभारने का सध्य ही गोदान के लेखक का नहीं है, अपितु वह यह भी चाहता है कि सामाजिक विषम्य को चिकित्सा करे जो कि गोदान के उद्देश्य का उत्तरपक्ष किंवा सिद्धान्तपक्ष है। समुक्त यह है कि लेखक ने कृपक की दुर्दशा की अपेक्षा, दुर्दशा के परिवेश का चित्रण अधिक किया है। किसान का शोषण किया जा रहा है और जमींदार जान-बूझकर उसका शोषण कर रहा है। ऐसा इसलिए है कि ये अपने-अपने कार्यकारण-बद्ध परिवेशों के अधीन हैं और किसान-जमींदार ही नहीं, समाज के अन्य अनेक तबको के बीच भी शोषित और शोषक का सम्बन्ध बनाये हुए हैं। और भी चुरी बात यह है, कि एक ही नवजा किसी एक का शोषक है और साथ ही किसी दूसरे से शोषित भी होता है। किसान को जमींदार घूस रहा है तो जमींदार को भी सम्पादक-नेता घूस रहा है। सामाजिक विषमता का यह अग्र्यो-न्याधित अग्रप्रत्यक्ष परिवेश-जक प्रत्येक तबके को दायित्वहीन बना देता है और इमी-लिये यह रोग असाध्य है। इसको चिकित्सा तब तक नहीं हो सकती जब तक समाज का आमूलधूल ढाँचा नहीं बदला जाता और प्रत्येक सामाजिक वर्ग का परिवेश स्वयं नहीं बदल जाता। गोदान के लेखक ने इसीलिए समाज की इस विषम-रचना की एक-एक ईंट का चित्र उतार कर पाठको को दिया है और प्रत्येक वर्ग के परिवेश की कार्य-कारण व्याख्या प्रस्तुत करके उसका 'पोस्टमार्टम' किया है। समाज के इस चक्र-को तोड़ना इतना कठिन नहीं है जितना इसे समझना। 'गोदान' के कथानक को ढीला-ढाला और बेडोल कहने वाले यह नहीं बता सकते कि 'गोदान' के बाद मात्र तक भी कोई ऐसी कृति भारतीय साहित्य में आई है जिसमें अपेक्षाकृत धुस्त और कम शब्दों में समाज के इस विषम चक्रव्यूह का भेदन किया गया हो। समाज की उलझी हुई इस विषम लोह-श्रु खला को बौद्धिक हाथों से सहला-सहना कर खोलने वाले एकमात्र मुन्नी प्रेमचन्द हुए हैं। साम्यवादी बल-प्रयोग और कला के धुस्त भटकों से इस श्रु खला की कड़ियाँ या तो और उलझेंगी या गुनगुने से पहले टूट जायेंगी। हम दृष्टि में गोदान के कथानक की निधिलता भारतीय कलाकार की स्वाजित तकनीक है। इनजंजान के लिए तनी हुई नहीं, अपितु निधिल नस की आवश्यकता है। कला-कार की इस तकनीक को दोष मानने का अर्थ है कि हम उसके कला-विकास की चरम परिणति को देख नहीं पाते या देखना नहीं चाहते।

समाज के इस विषम-परिवेश की महिमा और पात्रों की इस सम्बन्ध में विव-शना के एक-दो उदाहरण देना चाहता हूँ जिससे 'गोदान' के औपन्यासिक उद्देश्य के साथ कथानक की निधिलता की तकनीक की साधिप्रायता प्रकट हो सके। होरी उमी

जमींदार में मिलने रहने को बाध्य है जो उसे चुम रहा है। होरी की पत्नी धनिया विरोध करती है तो वह कहता है—'इसी मिलने-जुलने रहने का प्रभाव है कि अब तक जान बची हुई है जब दूसरो के पांवों-तले अपनी गर्दन दबी हुई है तो उन पांवों को सहलाने में ही कुशल है।' उसी प्रकार गोबर जब यह कहता है कि भगवान् ने सबको एक बराबर ही बनाया है तो होरी का कथन यह है—'यह बात नहीं है वेटा, छोटे-बड़े भगवान् के घर में बनकर आते हैं। सम्पत्ति बड़ी लग्न्या में मिलती है। उन्होंने पूर्व जन्म में जैसे कर्म किए थे, उसका आनन्द भोग रहे हैं। हमने कुछ नहीं संचा तो भोगें क्या?' तीसरा उदाहरण है जब पचायत होरी पर डांड लगानी है तो होरी उसे सिर माथे स्वीकार कर लेता है—'पक्ष में परमेश्वर रहते हैं। उनका जो ग्याय है, वह सिर-घांछो पर। अगर भगवान की यही इच्छा है कि हम गांव छोड़कर भाग जाय, तो हमारा क्या बस।' धनिया के द्वारा पचायत के अग्राय का विरोध किये जाने पर होरी कहता है—'धनिया, तेरे पैरों पड़ना हूँ, चुप रह। हम सब बिरादरी के भाकर हैं, उसके बाहर नहीं जा सकते। वह जो डांड लगाती है, उसे सिर झुका कर मंजूर कर।'।

इस प्रकार के सैकड़ों उदाहरण हैं जिनसे पाठक भली-भांति परिचित है। पूछना यह है कि क्या इन्हें पढ़ कर पाठकों को होरी के प्रति बौद्धिक सहानुभूति होती है या बौद्धिक खीज? हमारे विचार से होरी की चरित्रिक जड़ता पर पाठकों को बौद्धिक खीज अधिक होती है। और यदि बौद्धिक सहानुभूति ही अधिक होती है तो वह निश्चय ही यहाँ स्वान्त-विधान्त नहीं है। होरी का चरित्र पाठकों को जितनी देर तक अपने पास खींचकर रखता है, वह केवल इसलिए कि वह उन्हें किसी प्रतिम लक्ष्य की यात्रा का सबन देना चाहता है। जितनी देरी से और जितनी देर तक वह पाठकों को अपनी ओर प्रत्यक्षा पर खींचता है, उतनी ही तेजी से और उतनी ही दूर तक पाठक तीर की तरह उद्विष्ट दिशा में बढ़ता है। होरी जिम सामाजिक परिवेश पैदा हुआ है वह उसकी समझ पर जिस पुनर्जन्म और भाग्यवाद की काई चढ़ी हुई है, उन सबके साथ पाठक का क्षोभ उभरता है। उसे होरी पर खीज घाती है और इसीलिए वह धनिया की बातों का समर्थन करता चलता है। इसके बाद उसे समाज के अन्तर्गत ढाँचे पर और उसकी अन्ध-विश्वासी एवं रूढ़ि-अस्त धुनियाद पर क्रोध आता है। भालोचकों ने आक्षेप किया है कि गोदान में बौद्धिकता की कमी है पर उपयुक्त उदाहरणों के समकक्ष गोदान की हजारों पंक्तियाँ आज के बुद्धिवादों को मानो कह रही हैं कि हिम्मत हो तो करो इस समाज के विपम-श्वर की चिकित्सा। माना कि अत्याधुनिक साहित्य की प्रवृत्तियों में सीधी-सरल बात को प्रतिबौद्धिकता के पंच में डाल देने की क्षमता है पर सरल से सरल शब्दों में देवी में टटो बात को वह कर उसे मूलभूत की धुनीती आज की अतिबौद्धिकता को दे देना क्या साधारण तकनीक की बात है? अब यह निर्णय आज के बुद्धिवादियों पर ही छोड़ना मभीचीन है कि मुझी प्रमचन्द ने अपने समय का अधिक साथ दिया है अथवा उनके समय ने उनका अधिक साथ दिया है।

घटना और पात्रों पर से बौद्धिक निष्कर्ष लेना मुझी प्रेमचन्द की सर्वोच्च तकनीक ही नहीं है, जो अत्याधुनिक कथाकारों में पाई जाती है। मुझी प्रेमचन्द की खूबी है कि वे घटना और पात्रों के अलग-अलग और सम्भव हुआ तो एक ही माप पर्व खोजते हुए उनके अन्तःकरण में प्रविष्ट हो जाते हैं और अपने साथ पाठकों को भी बिना बौद्धिक आयास के या दूसरे शब्दों में अतिबौद्धिकता-जन्य एवं अति-विश्वासोत्पादक आत्मीयता की पद्धति में प्रविष्ट करा ले जाते हैं। पाठक यदि सामान्य बुद्धि का है तो वह केवल चित्रण का आनन्द लेकर लौट आया और यदि वह ऊँची सूझ-बूझ का है तो वह घटना और पात्रों में एक रस और सविभागी बन कर सामाजिक विषमता के परिहार की बौद्धिक दिसा में लेखक के उद्देश्य के साथ-साथ यात्रा करेगा। इसके विपरीत अत्याधुनिक कलाकार को अपने पाठक पर इतना विश्वास नहीं है, वास्तव में वह अपनी आत्मीयता के अनुदान से घटना और पात्रों के चित्रण में उसे अपना अन्तरंग नहीं बनाना चाहता। आज का कथाकार घटना और पात्रों की सशरीर तो करता है पर अपने पाठक को द्वार पर ही खड़ा कर देता है और चित्रण के बौद्धिक निष्कर्ष एक हाथ से उसकी ओर फेंकता रहता है। फल यह होता है कि जहाँ मुझी प्रेमचन्द का सुबुद्ध पाठक परिस्थितियों की विषमताओं को सुलझाने की उलझन में बौद्धिक विकास पाता है वहाँ नए कलाकार का पाठक उसके बौद्धिक निष्कर्षों से चमत्कृत होता चलता है। अब यह बात दूसरी है कि आज के पाठक का भी यह समय-शेष बढ़ता जा रहा है कि वह बिना लक्ष्य समझे कथाकार के साथ अतिविश्वासी बन कर नहीं चल सकता। इसे दूसरे शब्दों में यों भी कहा जा सकता है कि नया कथाकार ही अतिविश्वास-परक आत्मीयता के अनुदान से कतराता है और इसीलिए उसका पाठक भी लक्ष्य-शेष के केवल विश्वास कौतुक की एवं बौद्धिक मनसनी को ही सब कुछ समझे बैठा है। पर यह तो कला की भिन्न तकनीक की बात है जो मुझी प्रेमचन्द में नहीं है। इसके आधार पर उनके कथा-शिल्प की सिमिल या कम बौद्धिकता-पूर्ण कहना विविध्य-वचन नहीं हो सकता। यह तो एक मनमानी बात हुई कि पाठक को मनसनी या दोलायन (सस्पेंस) पैदा करने में तो बौद्धिकता समझी जाय और उसके प्रति अतिविश्वासी आत्मीयता के अनुदान की सक्षम पद्धति को बौद्धिकता का अभाव कहा जाय। उसी प्रकार लक्ष्य की अनिश्चयता और निष्कर्ष की अनिश्चितता में तो किसी कृति को बौद्धिकता-पूर्ण माना जाय पर निश्चय लक्ष्य और निश्चित निष्कर्ष की प्रतिपत्तियों के बौद्धिक समाधान की ओर प्रेरित करने वाली दूसरी कृति को कम बौद्धिकता-पूर्ण वह दिया जाय। यह तो उद्धव की गोपियों के 'मन माने की बात' का धर्म है जिसका उत्तर किमो बुद्धिवादी के पास नहीं है।

कथानक के प्रवर्णन के सम्बन्ध में हम कह चुके हैं कि गोदान की देहाती और नागरिक प्रवृत्तियों को उभय-निष्ठ पात्रों के द्वारा पाटा गया है। दोनों स्थानों के जीवन-समूहों को एक-दूसरे से प्रभावित और परस्पर श्रुत-प्रतिक्रिय चित्रित किया

गया है। भारतीय जीवन का सामोपाय चित्र यही है जिसमें न तो देहात की उल्लास की गई है और न शहर की। मुंशी प्रेमचन्द ने इन दोनों के सन्तान वातावरण को उज्जीवित करके यह दिखाया है कि इस देश की वास्तविक तस्वीर क्या है और क्या हो सकती है। राष्ट्र-ध्यापी आचार-फलक है तो राष्ट्रीयता की सीमान्त अभिव्यक्ति उसका उद्देश्य है।

होरी उपन्यास का नायक है। वह एक भारतीय किमान है जिसमें वर्ग-गत विशेषताएँ बहुत अधिक और व्यक्तिगत विलक्षणताएँ बहुत कम हैं। वह अधिक्षित परम्परा-ग्रस्त, ग्रन्थविश्वासी और रुढ़ि-ब्रह्मरूपक-धर्म का प्रतिनिधित्व करता है। वह अपने हाथ से अपनी दुर्दशा को सादर निमन्त्रित करना है, अतः पाठक उसकी पत्नी धनिया के साथ उनके प्रति करुणा-मिश्रित खोज से भर जाना है। होरी पर जितनी भी आपत्तियाँ आई हैं वे सबकी सब उसकी अपटुकारिता के कारण उत्पन्न हुई हैं और उसकी अपरीक्षकारिता के कारण सहस्रगुणी होनी चली गई हैं। वह भाग्यवाद के भटके के सहारे अपनी दुरवस्था का समाधान समझ लेने की कान्ति करता है और अपने सृष्ट जीवन-विक्रम के द्वार पर ताला मार कर बैठा रहता है। वह अपने अनुभव से भी कुछ नहीं सीखना चाहता और इस दृष्टि से वह एक जड़ चरित्र है। यद्यपि आज का श्रमज किसान तीस वर्ष पहले के 'मोशन' के होरी की तरह अन्धादर्श-विमूढ़ नहीं रहा, वह बहुत स्थायी और चलाक बन गया है, फिर भी परम्परागत सामाजिक रुढ़ियों से वह सर्वथा मुक्त भी नहीं है। कहना यह है कि सभी भारतीय किमान होरी जैसे तो नहीं होने पर उनमें होरी जैसे भी हो सकते हैं; वर्ग-गत होते हुए भी यह उनका व्यक्ति-वैलक्षण्य है।

अब ग्रन्थ की दृष्टि में यह देखना है कि उपन्यास के नायक के साथ सभी देहाती और नागरिक पात्र किसी-न-किसी सबल सूत्र में बंधे हुए हैं कि नहीं। यदि इनमें कोई दृढ़ सूत्र का सम्बन्ध है तो मोदान के कथानक पर दोहरे होने का आक्षेप भी विचार स्वस्थ नहीं माना जा सकता और न उसकी कलात्मक संघटना में ही किसी ग्रन्थ-भाव की कल्पना की जा सकती है।

किमान के दयनीय परिवेश का चित्रण होरी के रूपक-जीवन की मदमे मोटी चारित्रिक रेखा है और यह दयनीय परिवेश उसके राजनैतिक, सामाजिक और धार्मिक शोषणों से तैयार किया गया है। इन तीनों प्रकार के शोषणों की अपनी-अपनी शृंखलाएँ हैं जिनमें होरी का जीवन एक कड़ी बन कर फँस गया है और जो जितना दूर-दूर हुए निकल नहीं सकता है। इन्होंने अधिक क्या की समन्वयी योजना और क्या होनी चाहिए थी, इन्होंने ही सोच जानते होंगे जो इसके दोषग्रस्त होने का दावा करते हैं।

जमींदार राय साहब अमरपाल सिंह ने होरी का राजनैतिक शोषण किया है। प्रेसीडेंसी राज्य ने जमींदार को किसानों के ऊपर हुकूम की कोटि में रख छोड़ा

था। उसके हाथ में किसानों का अवग्रह और अनुग्रह था। वह उन्हें वेदसती, इच्छा लगान, नजराना और अनेकानेक धार्मिक दण्ड-विधान देता था, जिनसे दबा हुआ किसान पेट में घुटने देकर बेपार करता था। राय साहब का चरित्र इस दृष्टि में यद्यपि एक वर्ग-पात्र की सीमा में ही पड़ता है फिर भी उसका प्रपत्ता भी कुछ व्यक्ति-वैलक्षण्य है। वह अंग्रेजी राज्य के अन्तिम दशक का जमींदार पात्र है जो जमींदारी प्रथा को बुरा कहते हुए भी उससे चिपका हुआ है। वह बौद्धिक युग का जमींदार है जो जमींदारी के शीघ्र सम्भावित सायकाल की धारणा लिये दौड़ा है और 'सभा-चतुर' होने के नाते समाज के सामने अपनी परवशता दिखा कर निर्दोष होने का प्रमाणपत्र लेना चाहता है। उसके मन, बचन और कर्म का अन्तर स्पष्ट है। और यह सीधी-सादी बुराई में होकर बहुत पेचीदा है जिससे छुटकारा पाना वह स्वयम् नहीं चाहता क्योंकि अपनी भलमनसाहत के सिक्के से किसानों की हितैषणा का ढोंग खरीद कर वह उनके शोषण को सर्वात्मना न्याय सिद्ध कर सकता है।

इन जमींदारों को नियति-चक्र में पीसने वाला कृपक-वर्ष या समाज न होकर इनकी ही स्वाधी सन्तान है। किये गये अत्याचार का दण्ड यदि किसी को अपने ही सर्वाधिक प्रेम-पात्र से मिल जाय तो इससे बड़ा सामाजिक न्याय और क्या होगा। राय साहब के पुत्र रत्नपाल के चरित्र की यही सगति है। राजा सूर्य प्रताप सिंह और ताल्लकेदार कुँवर दिग्विजय सिंह भी अपने-अपने सम्बन्ध से राय साहब के चरित्र की उपपत्तियों में ही प्रायः दाएँ-बाएँ निकलते रहते हैं।

सेर की सवासेर वाली बात है सम्पादक श्रीकारनाथ का चरित्र। राय साहब को भी घूसने वाला यह पात्र है। अपने पात्र में राय साहब को सही रंग में दिखाने का जर वह दिखा सकता है और सी साहबों का चन्दा उनमें ऐंठ सकता है। खन्ना साहब भी राय साहब से खूब कमीशन लेता है। वह सुपर मिल का डायरेक्टर है और एतावता पूँजीवादी है। रायसाहब किसानों का शोषण करते हैं तो खन्ना साहब मजदूरों का। मिर्जा मुहंमद के द्वारा भड़काए हुए मजदूरों के सघर्ष में गोबर का सविभाग है जो होरी का पुत्र है और भिगुरी सिंह गाँव में खन्ना साहब का एजेण्ट है जो व्याज पर रुपये देकर किसानों को घूसता है। होरी के जीवन-परिवेश में ये सब अच्छी तरह जुड़े हुए हैं।

नोधेराम कारिन्दा है जो राजनैतिक शोषण का दूसरा काला चित्र है। होरी के द्वारा लगान चुकता करने पर भी वह दो वर्ष का बकाया निकाल कर उस पर लाद देता है। लगान की रसीद जो उसने नहीं काटी थी। अब रही बानेदार जैसे घूसगोरो की वान, सो वह शहरी और देहाती जीवन में भाज भी बासी नहीं हुई है।

गाँव के महाजन मंगरू शाह, पटेश्वरी, बिसेसर, दानादीन प्रभृति हैं जो किसानों का महाजनी सम्प्रदाय से सामाजिक शोषण करते हैं। होरी का इन सबसे वास्ता पड़ा है और एक-एक के दस-दस उसने दिये हैं और बिना लिये उसने दिये हैं।

और पण्डित दातादीन जैसे ब्राह्मण-राक्षस सामाजिक शोषण के साथ-साथ धार्मिक शोषण भी करते हैं। धर्म की व्याख्या और पाप-पुण्य की परिभाषा इनके हाथ है। धार्मिक शोषण के नाम पर ये मरने वालों के हाथ की दही चाट सकने हैं और गोदान का धार्मिक अक्रुश मारकर मरे हुए को मार सकते हैं।

जिस प्रकार देहाती और शहरी शोषक-वर्ग की प्रमुख कटी राय-साहब और खन्ना साहब जैसे पात्रों में है उसी प्रकार उभयत्र शोषित-वर्ग की सबल कड़ी होरी और गोबर जैसे पात्रों में है। गोबर तो एक प्रकार से उभय-निष्ठ है। वह गोपित कृपक-वर्ग का पुत्र होकर शहरी मजदूरी के रूप में स्वयं शोषित है। गोबर अपनी माता धनिष्ठा के साथ अपने पिता होरी की जड़ता को उभारने वाला आगस्त्य पात्र है और साथ ही देहाती जीवन को नागरिक पद्धति का मिश्रित विकास देने वाले ग्राम्य युवा वर्ग का प्रतिनिधि भी है। वह शहरी जीवन का प्रश्न है और देहाती जीवन का उत्तर वह नागरिक सम्पर्क के गर्भ से गाँव की अधसार सम्प्रदाय का नेता है। लगता है, देहात के विकास का सक्रांति-मूत्र गोबर जैसे युवाओं के हाथ में ही उपन्यासकार ने छोड़ा है।

देहात की अपेक्षा नगर की प्रेम-पद्धतियों में एक खास अन्तर है जिसे मेहता और मालती के सम्बन्ध-मूत्र से कुछ जाना जा सकता है। इन दोनों पात्रों में प्रेम की कलात्मक उच्चता को लेकर एक अजीब प्रतिद्वन्द्विता है। यहाँ मन की मासलता ही नहीं, हृदय की भावुकता भी पराजित है। ये दोनों पात्र देहाती जीवन के क्रिया-कलापों में इस तरह सलग्न दिखाए गए हैं कि प्रत्येक बड़ी घटना का संविभाग इन्हें मिलता है। उपन्यास के अनेक अनमेल विवाहों का उत्तर भी इन दोनों पात्रों के चरित्रों में निहित है। दूसरे शब्दों में विवाह और प्रेम का अन्तर यहाँ स्पष्ट है। विवाह में बन्धन है और प्रेम में प्रेरणा है। विवाह के स्वार्थी प्रेम से मात्त्विक प्रेम का निरीह त्याग जितना भिन्न होता है उतना ही अन्य पात्रों के वैवाहिक सम्बन्धों से मेहता-मालती का भाव-बन्धन भिन्न है। दूसरी बात यह भी है कि जिस प्रकार गोबर देहाती सम्प्रदाय को सामने करके शहरी सम्प्रदाय से टकराता है उसी प्रकार मेहता-मालती अपनी शहरी सम्प्रदाय को सामने करके देहाती सम्प्रदाय से टकराते हैं। दो भिन्न स्थातों के जीवन-समूहों को एकरस करने में ये पात्र स्वयं पट गए हैं।

जीवन-दर्शन की पद्धति का विचार अब यहाँ आनुपणिक है। मुंशी प्रेमचन्द की धारणा है कि उच्च कोटि के उपन्यास वे होते हैं जिनमें यथार्थ और आदर्श का समन्वय रहता है। युगधर्मी आलोचकों ने लेखक की इस धारणा के विरुद्ध उसकी सर्वोत्कृष्ट कृति 'गोदान' के सम्बन्ध में निर्णय दे मारे हैं। कुछ आलोचकों ने कहा है कि 'गोदान' शुद्ध यथार्थवाद का उदाहरण है और इस प्रकार मुंशी प्रेमचन्द की कला का चरमोत्तम विकास वे इसी रूप में प्रकटित हैं। कुछ आलोचकों ने कहा कि आदर्श और यथार्थ का परस्पर कोई समन्वय ही नहीं हो सकता, क्योंकि ये दो विरोधी जीवनतत्त्व हैं। इनके मन में या तो 'गोदान' केवल आदर्शवादी है या केवल यथार्थवादी। आदर्श-

भ्रम्य यथार्थवाद जैसी अभिसन्धि पर इन्हे बहुत नाराजगी है। हमें इन दोनों प्रकार के आलोचकों से पूरी-पूरी असहमति है।

यह धपला सम्भवतः इसलिए हुआ है कि इन लोगों ने 'आदर्श' और 'यथार्थ' शब्दों को अपने-अपने दृष्टिकोण से नेपथ्य बना रखा है। एक भ्रान्ति तो आदर्श को केवल भावुकता-परक और यथार्थ को केवल वस्तु-परक मानने से पैदा हुई है। दूसरी भ्रान्ति आदर्श को खाली सुखोदक और यथार्थ को खाली दुःखोदक परिणति में स्वीकार करने के कारण पैदा हुई है। और तीसरी भ्रान्ति आदर्श में शुद्ध आशावादिता और यथार्थ में शुद्ध निराशावादिता की अतिवृत्तियों से पैदा हुई है। मुन्शी प्रेमचन्द का कोई भी नैष्ठिक पाठक इन भ्रान्तियों का शिकार नहीं बन सकता।

आदर्श और यथार्थ के मूल व्यावर्तक तत्त्व दूसरे हैं। किसी भी नैतिक मान्यता का वह सरम्भ जिसमें किसी निश्चित जीवन-पद्धति का भाग्य ध्वनित हो, आदर्शवाद है। इसके विपरीत किसी का यथातथ्य निरूपण जिसमें नियामकता का भाव अनिर्दिष्ट न रही तो अनिश्चित अवश्य हो, यथार्थवाद है। यो तो वाक्यमात्र तर्कों में आदर्श और यथार्थ की सघटना हो सकती है पर पात्र, कथावस्तु और उद्देश्य इन तीन में यह अधिक उपचित और इसीलिए अधिक परिचय होती है।

यह तो माना कि आदर्श और यथार्थ की रेखाएँ परस्पर विरोधी हैं पर इसी कारण इनका समन्वय क्यों नहीं हो सकता? क्या विरोधी जीवन-दृष्टियों का समन्वय एक ही जीवन या जीवन-समूह में हम नहीं देखने? यदि ऐसा न होता तो काव्य के परस्पर विरुद्ध रसों का अविरोध, जो काव्य का और भी उत्कर्षाधान करता है, साहित्याचार्यों ने कुछ विशेष परिस्थितियों में प्रतिपादित न किया होता। स्पष्ट है कि 'गोदान' में आदर्श और यथार्थ के समन्वित रूप को अस्वीकार करना विवेचन की कठोरता-मात्र है।

'गोदान' में आदर्श और यथार्थ का समन्वय किस प्रकार हुआ है, यह भव विचार का विषय है। मुन्शी प्रेमचन्द ने इसे अगाधिभाव, वाध्य-वायकभाव और व्यर्थ-व्ययकभाव से तैयार किया है। पात्र, कथा और उद्देश्य की दृष्टियों ही यहाँ प्रमुख हैं जिनमें उनके आदर्शों-मुख्य यथार्थवाद का स्पष्ट रूप मिलता है।

पहले पात्रों की बात लीजिए। 'गोदान' के सारे प्रमुख पात्र प्रायः वर्गपात्र ही हैं। वर्गपात्र का मतलब ही है कि वह किसी भली या बुरी सैद्धान्तिक मान्यता का सत्कारी पात्र होता है। होरी में भलाई की वर्गपात्रता है तो रायसाहब अमरपालसिंह में बुराई की वर्गपात्रता है। एक की भलाई आदर्श है तो दूसरे की बुराई आदर्श है (सुधा सराहिय अमरता, गरल मराहिय मोनु)। इसके अतिरिक्त भलाई-बुराई की मिथित वर्गपात्रता भी हो सकती है। तीनों ही वर्ग आदर्श-पात्र के कहलाएँगे। गोदान में इन सभी वर्ग-पात्रों का मर्याप देश-काल और परिस्थितियों के सन्दर्भ में प्रत्यक्ष स्वाभाविक है, इसलिए चित्रण की दृष्टि से ये पात्र अत्यन्त यथार्थ पात्र भी हैं।

फिर इनकी यथार्थता आदर्शोन्मुख इसलिए है कि इनके वर्ग-गत संस्कार प्रत्यक्ष रहते हैं और यथार्थ के भटकों से टूटने के बजाय मंचों की कसौटी पर और भी दृढ़ उतरने हैं। फलतः यथार्थ पराजित या बाधित होकर विजेता आदर्श को और भी उत्कर्ष प्रदान करता है, यही मुंशी प्रेमचन्द का आदर्शोन्मुख यथार्थवाद है।

मेहता और भालती जैसे पात्रों का आदर्श वर्ग-गत न होकर व्यक्तिगत है। ये व्यक्तिगत मान्यताओं के आदर्श-पात्र हैं जो अपनी अवधारणाओं के लक्षण से स्वरूप-विकास प्राप्त करते हैं।

'गोदान' में क्यावस्तु की योजना अत्यन्त स्वाभाविक है और घटनाओं का चित्रण एकदम स्वतः सम्मयी यथार्थ है पर लेखक ने जो उनकी परिणामी योजना में निष्कर्ष लिए हैं वे उसके अपने आदर्श हैं। उसने गाँव और नगर की प्रवृत्तियों का यथार्थ चित्रण करके भी एक स्वतःभूत मिथित संस्कृति के आदर्श का संकेत कर दिया है। 'भले का पल भला और बुरे का पल बुरा' जैसी आदर्श-मान्यताओं को विभिन्न घटनाओं और पात्रों की सहज-सीमा में प्रकट किया गया है। राम साहूव अमरपाल मिह के अत्याचार का उत्तर उसका ही वाहि्यात पुत्र रत्नपान है। गोबर भी एक हद तक अपने पिता होरो की संस्कार-बड़ला का उचित प्रतीकार है। प्रेम का यथार्थ चित्रण जहाँ धर्म, जाति और वंश की कृत्रिम सीमाओं के प्रतिवर्धन से मानादीन और सिलिया के जोड़े में प्रकट हुआ है वही होरो और घनिया का दाम्पत्योचित आदर्श-प्रेम और मेहता-भालती का कलात्मक प्रेम सात्त्विक आदर्श के साथ सामने आता है। प्रेमदर्शन का इसे आदर्शोन्मुख यथार्थवाद कहा जा सकता है जो विभिन्न जोड़ों में लेखक के आदर्श का यथार्थ विकास है।

और सबसे बड़ा उद्देश्य तो यह है कि लेखक ने जो 'गोदान' के रूप में देश का राष्ट्र-व्यापी यथार्थ चित्र दिया है उसकी रचना आदर्श-मूलक है। वास्तव में यथार्थ चित्र तो एक प्रश्न या पहेली है जिसके उचित समाधान के लिए लेखक ने पूरे समाज को चुनौती दी है। इसी चुनौती के पीछे लेखक का आदर्श ध्वन्यमान है। यदि प्रश्न है, कैसे ? तो उत्तर भी प्रश्न-मूलक है कि 'गोदान' में जो सामाजिक विपत्तियाँ का यथार्थ चित्र है उसे पढ़कर सभी बुद्धिजीवियों को उसके प्रति क्षोभ या रंजित होना है या नहीं ? यदि नहीं होती है तो सारा उपन्यास ही निरुद्देश्य मानना पड़ेगा जिसे कोई भी मानने को तैयार नहीं है। और यदि होती है तो उसकी उद्देश्यता निर्विवाद है जो लेखक की नई सामाजिक निमित्त की आदर्श-प्रेरणा में विस्फुरित है। यहाँ आदर्श और यथार्थ का व्यंग्य-व्यङ्ग्यभाव का या अगाधभाव का सम्बन्ध है। यथार्थ व्यङ्ग्य है और आदर्श व्यंग्य है। यह भी आदर्शोन्मुख यथार्थवाद का ही रूप है।

अन्तिम बात यह है कि मुंशी प्रेमचन्द ने जो यथार्थ और आदर्श के समन्वित रूप को उत्कृष्ट कला घोषित किया या उनका कुछ मतलब था और इसीलिए उनकी

उत्कृष्टतम कृति 'गोदान' के सम्वन्ध में उनकी उपर्युक्त कसौटी की उपादेयता अस्वीकार करना वित्कुल बेमतलब है। हम तो यहाँ तक कहेंगे कि यथार्थ और आदर्श का जब तक समन्वय न होगा तब तक कला की पूर्णता में विश्वास करना भी कठिन है। जीवन अनेक विरोधी दृष्टिकोणों का समवाय है, यही उसकी पूर्णता है। केवल आदर्श या केवल यथार्थ कह कर हम उसे एकांगी नहीं बना सकते। केवल आदर्श भी अस्वाभाविक है और केवल यथार्थ भी अस्वाभाविक है, क्योंकि इन दोनों में से केवल किसी एक का नाम जीवन नहीं है। दोनों का अविभाज्य रूप ही जीवन की स्वरूपात्मक सत्ता है। ऐसी दशा में स्वाभाविकता इन दोनों के समन्वय में ही है, अन्यथा नहीं। जीवन की ध्यास्या करने वाली कला में यह स्वाभाविकता ही विश्वसनीयता का आधार है और कलाकार की प्रेयणीयता का प्राण-तत्त्व है। 'गोदान' की प्रेयणीयता से जो इसका दोषज्ञ-भारी आलोचक भी घायल है उसका मूल मन्त्र इस कृति में यथार्थ और आदर्श का स्वाभाविक समन्वय ही है। स्वभावोक्ति अपने आप में पूर्ण काव्य होता है और 'गोदान' स्वभावोक्ति का एक उत्कृष्टतम उदाहरण है।